Carlos García Gual

# *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*

Carlos García Gual

# *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*

**Akal / Hipecu / 19**

**Carlos García Gual**

# El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo xii: el amor cortés y el ciclo artúrico

akai

En la Europa del siglo xii renacen, en lenguas vulgares, la lírica y la novela. Primero en lengua francesa, pero pronto en otros idiomas, se configuran y expresan los ideales poéticos de la cortesía y los anhelos caballerescos. Es la eclosión del mundo literario del amor cortés y de las aventuras caballerescas que pronto se difundirán por Europa occidental. Mientras la realidad histórica –con el desarrollo progresivo de los poderes de los monarcas y de las ciudades y la burguesía– va amenazando el porvenir de la caballería, la literatura idealiza las aventuras de los paladines caballerescos. Mientras la Iglesia institucionaliza el matrimonio como sacramento y se adjudica el poder de unir y desunir el vínculo matrimonial, el amor cortés exalta la pasión y las formas poéticas y refinadas del erotismo, postulando la soberanía y libertad para el amor. Son productos de este tiempo algunos grandes relatos de amor, como la trágica pasión de Tristán e Isolda, el adulterio cortés de Lanzarote y Ginebra, o la trágica y real historia de amor de Abelardo y Eloísa. Erotismo y aventuras se combinan en empresas quiméricas como las de los caballeros errantes, que en ciclo novelesco concluyen en una catástrofe trascendente, la Búsqueda del Santo Grial. El magnífico reino del rey de la Tabla Redonda tiene, a su vez, un final de épica resonancia relatado en una gran novela de tonos trágicos, La muerte de Arturo. De estos temas, su trasfondo mítico y su expresión poética, de largos ecos en la cultura europa, trata el presente ensayo.

**Carlos García Gual es Catedrático de Filología Griega y escritor. De temas medievales afines tratan sus libros Primeras novelas europeas (1974), Historia del Rey Arturo y los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda (1983) y Lecturas y fantasías medievales (1990). De otros mitos sus libros Prometeo: mito y tragedia. Mitos, viajes, héroes, y el más amplio de Introducción a la mitología griega. De filosofía antigua su Epicuro, La secta del perro, Los siete sabios (y tres más). Y de literatura comparada los dos más recientes El zorro y el cuervo y La Antigüedad novelada (1995).**

Diseño de portada

*Sergio Ramírez*

Director de la colección

*Félix Duque*

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:

Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© Ediciones Akal, S. A., 1997

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

**www.akal.com**

ISBN: 978-84-460-4066-8

«La Edad Media es la época de las grandes pasiones. Ni la Antigüedad ni nuestro tiempo poseen su extensión de alma. No hubo capacidad tan grande ni por tan grande escala medida como la suya. La estructura física de aquellos bárbaros salidos de las selvas, sus ojos de una espiritualidad enfermiza, alucinados y relucientes, propios de los iniciados en los misterios cristianos, su continente infantil y juvenil, así como su excesiva madurez y senilidad, la brutalidad de bestia feroz y el exceso de delicadeza y refinamiento propios del alma decadente de la Antigüedad, todo eso podía darse frecuentemente reunido en una sola persona. Por eso, cuando alguien se sentía acometido por la pasión, sus saltos sentimentales eran más formidables, el torbellino más embrollado, la caída más profunda que nunca. Nosotros los modernos podemos estar contentos del retroceso que en este punto significamos.»

F. Nietzsche.

# A modo de proemio

La expresión que sentencia «el amor es un invento del siglo xii» ( atribuida al historiador francés Charles de Seignobos) puede al pronto parecer algo exagerada. Pero tiene su pleno sentido cuando se matiza y precisa: se trata de ese tipo de amor cortés, de esa pasión que glorifica toda una literatura a partir de la poesía trovadoresca y que agudamente analiza y elogia Stendhal. Es ese «amor» que se acredita con su nombre francés, l'amour, con una forma que indica su origen dialectal occitano (ya que en francés los nombres abstractos acaban en -eur, como douleur, chaleur, etc.) y se difunde por todo el occidente europeo con la cortesía y el romanticismo medieval. El apasionado amor, que puede ajustarse a las normas corteses o bien desbordarse en arrebatos de locura, ese amour courtois que amenaza a veces derivar en amour fou, es un sentimiento que irrumpe con fuerza arrolladora en la lírica y en la novela francesas del siglo xii. Amour courtois es un término moderno (inventado por un estudioso del siglo pasado), los trovadores preferían llamarlo fine amor, para subrayar mejor su aspecto refinado y gentil. Ninguna otra pasión ha conocido tal éxito literario, una propaganda secular con tan variados matices y con tantos paradigmas míticos. La cultura viene a perfeccionar el instinto natural hasta el punto de que el propio sujeto pronto olvida cuánto de arte tiene el sentir apasionado. Y lo que comenzó siendo moda se hace pasión, y viceversa.

Pero el siglo xii, esa estupenda época en que renace, después de siglos oscuros, la cultura europea en las lenguas vulgares, en una Europa feudal cada vez más pujante –dividida políticamente, pero muy unida en pautas religiosas y culturales–, es también el siglo de los caballeros y la caballería. Que no sólo es importante como institución real e histórica, sino también como ideología. Su imagen resulta mucho más perdurable que la misma entidad histórica que le dio origen, que utiliza la literatura cortés para dar una embellecida estampa de sí, de acuerdo con sus intereses de clase social y con sus nostalgias luego –cuando la caballería quede desplazada en el decurso histórico por el progreso urbano y la ascendente burguesía–, para acabar por creerse, al fin, su propia propaganda e identificarse con la imagen idealizada que se refleja en la literatura caballeresca. El espejo maravilloso mejora la figura del retratado, conservándolo joven y brioso cuando ya está decrépito y arruinado, gracias a la fantasía novelesca. En

el otoño de la Edad Media los gestos caballerescos serán más estilizados que nunca y las estampas exagerarán la retórica cortés de la caballería. En la formación de esos ideales han contribuido decisivamente los escritores en lengua vulgar, poetas y novelistas, desde el siglo xii. Los escritores que ya no están al servicio de la Iglesia en sus relatos de ficción en verso y prosa expresan un nuevo modo de sentir y un nuevo imaginario, novelesco, romántico, caballeresco.

Todavía cuatro siglos después un vetusto y avellanado hidalgo manchego enloquecerá con esas lecturas fantasiosas y saldrá a remedar las desaforadas hazañas y gestos de los caballeros andantes por las áridas tierras de la Mancha castellana, y así cobrará una irónica fama inmortal buscando en su locura libresca aventuras y amores como los de los héroes de sus novelas. Toda una exitosa balumba de repetidos y disparatados libros de caballerías ofrecía, en la Castilla imperial y conquistadora del siglo xvi, los ecos de esa imagen caballeresca que tuvo sus orígenes en la Francia del xii. Tan largamente resonaron esas ficciones de amor y aventuras. También aquí tenemos una palabra mágica, que cobra múltiples connotaciones poéticas: la aventura. Que es, por esencia, la aventura caballeresca. Está claro el origen latino del término: ad ventura, “a lo que venga y salga al paso” van los caballeros andantes por esos mundos de Dios y del diablo, encomendados a su propio arrojo y a un destino misterioso. Esos héroes son caballeros, chevaliers errants, caballeros andantes, una denominación que tiene más sentido poético que histórico, desde luego.

De cómo se fue formando esta imagen del amor-pasión y de la aventura caballeresca, dos inventos que marcaron la tradición literaria europea con sus largos ecos y reflejos, conversaremos en estas páginas. (No serán acaso muy originales, porque es tanto lo que se ha escrito sobre ello y tan a fondo, que pretender ser novedosos al respecto sería vano y disparatado). Volveré sobre algunos textos que redacté hace años, comentaré viejas y nuevas lecturas, intentando explicar cómo se han formulado, difundido, perdurado y sublimado –en famosos textos de gran influencia poética y sentimental– sus más claros mitos, como fantasmas del Alto Medievo, que calaron muy hondo en el espíritu de la vieja Europa.

En la retórica y en la cortesía no sólo nobles, sino también luego burguesas, quedaron huellas y reflejos claros de esa forma de expresar y sentir, de actuar y de fantasear la realidad. Tal vez porque, aunque surgidos en un momento preciso de la cultura medieval, ese amor y ese afán de aventuras expresan –para el

individuo– algo tan valioso como perdurable, configurado, confirmado y recogido por la literatura como en un raro código o un espejo fantasmal. Nuestro imaginario atesora una memoria poética e histórica de muchos fantasmas medievales.

# I. El renacimiento del siglo xii

Es un tópico hablar de «Renacimiento del siglo xii» desde el libro del medievalista americano Charles H. Haskins (The Renaissance of the Twelfth Century, Cambridge-Mass., l927) Destacaba él ante todo los signos de una renovación de los saberes intelectuales en esta época: progreso de los estudios del clero, aumento de las bibliotecas y del conocimiento de la literatura latina, desarrollo de la teología, la historiografía, el derecho y las ciencias, y aparición de las primeras Universidades.

Otros estudiosos han añadido a esa lista la renovación de las artes en general y la rápida progresión de las literaturas en lenguas vulgares. Los factores de renovación de la cultura tienen raíces sociales muy hondas y responden a un vasto espectro de fenómenos: «decadencia de la nobleza feudal, primer esbozo de las monarquías tradicionales, reforma monástica, resurgimiento del dualismo maniqueo, movimiento de las Cruzadas, depuración del latín, interés por el árabe y el griego, retorno al derecho romano, nuevos avances en la ciencia médica, sistematización de la filosofía y la teología, desarrollo de las Escuelas, primer esbozo de lo que serán las Universidades, progreso de las lenguas y las literaturas "nacionales", difusión del arte románico y nacimiento de la arquitectura ogival» (M.de Gandillac).

El término de «Renacimiento» aplicado a esta centuria, y especialmente a su segunda mitad, está muy admitido y resulta muy claro incluso por sus mismas connotaciones. Como ha indicado E. Panofsky, pudo aplicarse también al «Renacimiento carolingio» (de comienzos del s. ix), pero aquél fue un movimiento cultural mucho más reducido y más clerical. (Cf. E. Panofsky, Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, cap. 2. Trad. esp. Madrid, l975). Podemos recordar, por otro lado, que ya hubo antes un primer Renacimiento del clasicismo antiguo en la Grecia del siglo ii d. C., de amplio espectro retórico y artístico. Pero cada renacimiento supone una renovación con dos aspectos: mira hacia los modelos del pasado para imitarlos y reconstruye con ellos un programa para el futuro. Conviene que destaquemos la decisiva ampliación de horizontes que esta renovatio supuso en muchos terrenos, y en especial en la eclosión de las literaturas en idiomas vulgares. Es una evolución expresiva que va acompañada de cambios de mentalidad y de sensibilidad.

Aunque los estudios clericales y lo que podríamos llamar alta cultura, como la teología, la filosofía, los tratados científicos y la historiografía siguen escribiéndose en latín, lengua de los clérigos y de las escuelas catedralicias, aparece ahora una literatura profana, mundana y autónoma, que se expande en los círculos cortesanos en lengua vulgar. Está dirigida a los nobles, damas y caballeros, y burgueses acomodados que, ansiosos de cultura y diversión, saben poco o ningún latín, pero escuchan a los poetas y narradores, y aprenden a leer para su propio gusto. Ese humanismo vulgar apoya las nuevas pautas literarias, distintas de los patrones religiosos y clericales. Este público está asociado a los nuevos poetas, troveros y trovadores, y a los novelistas y poetas épicos, e impulsan las nuevas tendencias del arte, así como las normas de la «cortesía», los ideales del «amor cortés» y las ficciones de andanzas caballerescas.

Frente a los siglos anteriores asistimos a una progresiva difusión de esa cultura refinada y cortés que va muy en sintonía con nuevos hábitos sociales, en un mundo menos rústico y menos guerrero que el de la nobleza feudal anterior. El refinamiento de las costumbres, la mayor emancipación de la mujer en las capas nobles, las crisis espirituales, y una moral mucho más rica en matices y más relajada, son claros indicios de esa transformación social y sentimental iniciada a fines del siglo xi y comienzos del xii. En oposición a y al margen de la cultura religiosa de centros monásticos, dominante en tiempos en que la clerecía detentaba el monopolio de la escritura, ahora surge una nueva literatura de temas mundanos, que exalta la guerra, el amor y las hazañas de los caballeros, al servicio de un público noble y más refinado que los señores feudales de antaño. La sociedad caballeresca de esta «segunda edad feudal» intenta paliar la rudeza de sus costumbres con los hábitos amables de la cortesía y reclama de la literatura una estilizada representación de su imagen, en el espejo de un código ético adecuado a su imagen del mundo, atenta a sus ocupaciones predilectas: la guerra y la política, pero también al amor, que ahora aparece como uno de los grandes goces de la vida noble.

La formación de ricas y variadas cortes feudales, donde los nobles imitan el esplendor y el lujo de la corte regia, ofrecen nuevos hogares y apoyos a los poetas y literatos. Aquí, en el salón señorial, al lado de su esposo o en ausencia de éste, la señora del castillo y sus damas divierten sus ocios con esa literatura cortés. Ellas reclaman ciertos matices románticos y se muestran muy predispuestas a escuchar sus alabanzas. Les gusta ser aduladas por los trovadores. Algunas hasta se empeñan en adquirir cierto renombre en esos poemas. Y también disfrutan y se emocionan, suponemos, con las primeras

novelas de amores galantes y apasionados. Se ven reflejadas en las heroinas novelescas y en las hermosas y desdeñosas amadas de los poetas. Aprenden a leer pronto, antes que sus esposos, e incluso aconsejan a los novelistas temas románticos o instauran como divertimentos lujosos caprichosas cortes de amor. Los caballeros aprovechan la propaganda política que les brinda esta literatura. Incluso algunos nobles se jactan de ser cultos y poseer algunos libros y sabios consejeros y buenos lectores. En fin, ahora aparece, primero en Francia, y muy pronto en las cortes de toda la Europa occidental, una sociedad laica que gusta de la literatura, como no había existido desde siglos atrás, desde el hundimiento de la civilización antigua en el siglo v.

Caballero cristiano. Relieve del coro de la iglesia de San Mauricio, en Münster. Siglo xi.

Escribiendo acerca del «renacimiento» del siglo xii, señala G. Duby dos hechos fundamentales en el cambio de la visión de conjunto que caracteriza a la la sociedad en este momento: la aparición de la ideología caballeresca y la toma de conciencia del progreso social. (cf. El amor en la Edad Media y otros ensayos, Madrid, Alianza, 1990, págs. 160 y ss.) Nos interesa ahora destacar el primero de estos dos trazos, tan significativos.

Según Duby, lo que caracteriza a esta época es: «En primer lugar, el surgimiento de un sistema ideológico propio de la aristocracia laica que gira en torno a la noción de caballería. Vemos cómo el conjunto de valores cubierto por este término se consolida y realza a lo largo del siglo xii en las diversiones, torneos y justas amorosas, ofrecidos por la parte más dinámica de la sociedad noble que reforzaba la política matrimonial de los linajes: el grupo de los juvenes, de los bacheliers, de los caballeros solteros. Prueba de esto son, en el norte de Francia, después de 1160, el enriquecimiento del ritual de armar caballero y, más claramente, el resurgimiento en la literatura profana del viejo esquema de la sociedad trifuncional, pero transformado, desacralizado, y reconociendo al "orden" de los caballeros la preeminencia no sólo sobre el de los «villanos», sino también sobre el de los que rezan. Lo importante es que los monopolios culturales, detentados hasta entonces por la Iglesia, son claramente cuestionados. La sociedad caballeresca también pretende participar en la cultura superior; su sueño consiste en anexionarse "clerecía", entendiendo por este término el saber de las escuelas. De este modo tiende a difuminarse la distinción de naturaleza cultural que separaba la parte clerical de la laica en la aristocracia. Se esboza una nueva interpretación, y es precisamente en este punto en el que se sitúan los fenómenos de patronazgo y de audiencia.» (o.c., pág. l60).

Se crea, mediante el patronazgo de esos aristócratas que no desdeñan las letras, sino que reclaman de ellas una exaltación de sus propios ideales y una diversión acorde con su mundana y noble posición, una cultura que podemos llamar con razón cortesana o cortés, ya que tiene su centro en esas cortes –del norte de Francia primero, y de Inglaterra, y muchos otros lugares después–. En esas sedes

cortesanas se aprenden también buenos modales, y allí se desarrolla una ética de la generosidad. Juegan aquí un papel muy destacado las mujeres de la nobleza, como ya hemos dicho: ellas son a menudo las que dan los premios en las competiciones y fiestas; ellas practican los refinamientos de cortesía e imponen el buen tono, y saben inspirar a sus escritores protegidos. Como hace, por ejemplo, la condesa María de Champaña, cuando suministra a Chrétien de Troyes el tema amoroso del Caballero de la Carreta.

Quede bien claro que la literatura cortés se dirige a los amantes de la cultura en las clases superiores, no al pueblo. Ni a los villanos ni a los burgueses, ni tampoco a la gente de iglesia ni a los clérigos de las Escuelas o los conventos. «Yo hablo a la gente rica, que tiene las rentas y el dinero, pues para ellos se hacen los libros y se construye y se cuenta un buen relato» escribe Wace en su Roman de Rou. «Que dejen de atender a mi relato quienes no sean clérigos o caballeros, pues tanto pueden entenderlo como los asnos tocar el arpa. No voy a hablar de peleteros, ni de villanos ni pastores…» escribe en su prólogo el sabio clérigo que compone el Roman de Thebes. Ya cuenta con damas y doncellas nobles como auditorio el redactor de la más reciente versión francesa del Roman d'Alexandre cuando declara:

"Los gentiles caballeros y los buenos y sabios clérigos,

las damas, las doncellas, que tienen clara conducta,

quienes saben del servicio pagar el galardón,

ésos deben de Alejandro escuchar la canción."

*(Roman d'Alexandre, vss. 1652-55)*

**La influencia de las grandes cortes. Aquitania y Bretaña**

*La monarquía inglesa y la condesa de Champaña*

He tratado de la aparición de la épica, la lírica y la novela en el siglo xii con mayor amplitud en mi Primeras novelas europeas (l974, reed. l988, pp. 28 y ss.), del que resumo las líneas básicas.

En el impulso a la creación de la nueva literatura cortés en Europa descuellan dos grandes dominios feudales: el de Normandía y el de Aquitania. En esta última surge la lírica provenzal de los trovadores, que se extiende luego a todo el sur de Francia y a otras naciones y lenguas. El primer trovador es nada menos que el duque de Aquitania Guillermo IX de Poitiers (1071-1126), un excelente poeta y una personalidad extremadamente original y memorable. Es en la Francia meridional, donde llegan influjos de Oriente, de los árabes de España, y de nuevas inquietudes espirituales, donde aparece esta lírica que expresa y difunde el amor que llamamos cortés, con sus peculiares características: exaltación de la dama, sumisión del amante, refinamiento y énfasis en la fuerza espiritual de la pasión.

En su código y su lenguaje la lírica refleja el contexto feudal del que ha surgido, pero introduce sutiles cambios en el sentir y usar los términos, estilizando el vasallaje a la amada sobre las pautas retóricas del vasallaje feudal o tomando prestadas del lenguaje religioso de la época expresiones del culto a la Virgen María para cantar a la dama adorada. Generosidad, fidelidad, servidumbre y sumisión convienen a la actitud erótica del trovador, que exagera a veces, con ironía y tono cortés el juego sutil de la pasión amorosa. La Francia meridional, el Languedoc y la Aquitania, es el hogar de esa lírica que por doquier difunde su encanto, sus esquemas líricos y sus normas poéticas.

La épica francesa, en cambio, tiene su origen en un ámbito más nórdico, más cercano a la corte real, y se difunde con otros medios y por otros caminos de peregrinaje. Las canciones de gesta y los cantos de cruzada sirven a otros fines de propaganda feudal y nacional. Ensalzan y rememoran gestas de armas de dudoso rigor histórico para estimular el fervor heroico. La Chanson de Roland es el mejor ejemplo, pero la acompañan otras muchas. Recuerdan las luchas de un tiempo turbulento de la nobleza y del reino. Pero no nos interesa ahora esta épica, que continúa viejos impulsos y vehicula una ideología tradicional, sino la aparición de nuevos tipos de ficción, como la novela.

chastee.
luxure.
holoferne. Judith.
Joseph q̄ fuit la fole dame.

Personificaciones de la virtud y del vicio en un manuscrito realizado a finales del siglo xiii. Judit, como símbolo de la castidad, aparece decapitando a Holofernes. La mujer de Putifar, simbolizando la impudicia, sujeta por la capa a José, que huye.

Para esa creación de una literatura renovada y refinada conviene mirar hacia un gran centro de poder feudal y cortesano: Normandía y la Inglaterra normanda, por un lado, y el condado de Champaña después. Los normandos, que se habían instalado en el trono de Inglaterra tras la batalla de Hastings (l066), regían las dos Bretañas y se esforzaban en emular y sobrepasar la gloria de la corona francesa, a la que superaban en riqueza y poderío. El papel de los normandos en la historia de la cultura de la época es formidable. La corte de los Plantagenet en Inglaterra es la más brillante de su siglo. Ya Enrique I, apodado con el título significativo de «Beauclerc», descollaba por su notable cultura. Para su primera esposa se escribió el poema del Viaje de San Brandán y para la segunda compuso Felipe de Thaun su Bestiario, ambos textos en francés del norte. Esta reina Aaliz de Lovaina sabemos que fue gran protectora de las letras. Pero es, sin duda, Enrique II Plantagenet (que reinó de ll54 a ll89) quien tuvo una corte más espectacular. Casado con la magnífica Leonor de Aquitania, que era nieta de Guillermo IX el trovador, y que fue antes esposa y se divorció del rey de Francia Luis VII, mantuvo una corte distinguida, para la que trabajaron intelectuales de gran prestigio. Entre ellos había notables historiadores en latín, pero conviene destacar a grandes escritores en lengua vulgar, es decir, en francés normando, como Wace, que romanceó en su Brut la Historia Regum Britaniae de Geoffrey de Monmouth (concluida en ll35), Beneit de Saint Maure, el autor del Roman de Troie, Thomas, el poeta más claro de Tristán e Isolda, y María de Francia, la autora de los Lais y de un conjunto de fábulas esópicas en verso. En esa corte ya se celebraban las gestas y el mítico esplendor del gran rey Arturo soberano en la fantástica Inglaterra recreada en la historia fabulosa del galés Geoffrey de Monmouth y se hacía famosa la leyenda del trágico amor de Tristán e Isolda.

En esta corte había excelentes historiadores en latín y con ellos alternaban los primeros novelistas –Beneit, Wace, Thomas, Marie–, que se sabían las antiguas leyendas de Grecia y Roma, y conocían los textos clásicos difundidos en su tiempo –los de Ovidio, por ejemplo– y estaban al tanto de la lírica cortés de la

Francia meridional, y que sabían romancear con su sagaz oficio y un estilo romántico un nuevo repertorio de relatos de origen celta y bretón: lo que se llamó la materia de Bretaña. Ese cruce de un nuevo modo de sentir, un gusto por lo cortés y lo maravilloso y los fascinantes relatos del misterioso pasado celta trasmitido oralmente por los conteors bretones y galeses fue decisivo para la creación de la mitología artúrica. La historia de los reyes de Britania (l135) de Geoffrey de Monmouth fue pronto traducida al francés por Robert Wace en su Brut (hacia 1155). En esa versión aparece algún nuevo detalle muy significativo, como la misteriosa y emblemática Tabla Redonda de Arturo. Y la difusión de este texto resulta una buena muestra del éxito de toda esa mitología novelesca. Volveremos luego sobre el tema. (Acerca del esplendor cultural de «La corte de Inglaterra bajo los reyes angevinos», cf. R.R. Bezzola, IV, pp. 3-312.)

También en Francia encontramos cortes de grandes señores que patrocinan a escritores en lengua vulgar y de afán romántico. Son las de grandes señores feudales con dominios de pujante riqueza y deseos de refinada cultura. Ellos y sus nobles señoras. Como las dos hijas de Leonor de Aquitania y el rey Luis VII: María, casada con el conde de Champaña, y Aalís, casada con el de Blois. Las dos condesas amparan e inspiran a novelistas de renombre, como Chrétien de Troyes y Gautier de Arras. También el conde Felipe de Flandes, otro poderoso señor de una espléndida región del norte de Francia, pasará a la historia de la Literatura como protector de Chrétien. Fue él, ese conde piadoso y maquiavélico, quien le prestó el enigmático texto del Cuento del Grial.

En París la monarquía fomentaba más otro tipo de estudios clericales, y, en todo caso, se interesaba más por la épica. Fueron los señores y las damas de otras cortes los que cultivaban esa literatura para nobles, caballeresca y cortesana. Fue la dinastía normando-angevina instalada en el trono inglés, que era la más rica mansión feudal de Europa, la que ofreció a la literatura en lengua vulgar (francesa) un centro de acogida radiante y ejemplar.

## La dama en primer plano

### *En el amor y la cortesía*

*Mujeres exaltadas y mujeres que miran y premian*

Aparentemente nada ha cambiado en la estructura política del siglo xii. Los hombres siguen detentando todo el poder y también, como siempre, el dominio sobre la palabra escrita. Pero, aunque no ha habido una revolución en la familia ni en la sociedad feudal, se va produciendo a lo largo de las centurias una sutil trasformación. En el plano de lo espiritual y lo sentimental de modo muy claro. Y en las capas altas de la sociedad, que son las que alientan y se reflejan en la literatura cortés. Es la exaltación de lo femenino, de la mujer, o mejor dicho, de la dama, que pasa a un primer plano, que es objeto de múltiples homenajes, y de atenciones –sentimentales y literarias– de enorme resonancia histórica. En esa Edad Media –que sigue siendo una «edad viril», una época masculina, «male Moyen Age», según el título de un libro de G. Duby– la figura de la mujer pasa a un primer plano. Y aparecen, en la realidad histórica, y más en la literatura, en la lírica y en la novela, figuras femeninas de una prestancia inolvidable. Pensemos en la reina Leonor de Aquitania, en Eloisa, en Isolda, en Ginebra, en las amadas de los trovadores, en María de Francia, etc. En ese romanticismo medieval de las novelas corteses, el héroe es el caballero, pero ¿cómo se lanzaría a la aventura si no tuviera el ideal de la dama amada? Todo un mundo sentimental, toda una psicología de lo femenino se esboza ahora. Hay un culto a la dama –que tiene resonancias religiosas– y es el amor lo que parece dar un sentido a la vida de los jóvenes adalides. Son los hombres quienes cantan y escriben, con pocas excepciones. Pero es en honor de las damas, de esas bellas damas que los hacen sufrir a veces –altivas belles dames sans merci– como componen sus canciones y sus poemas. Es el poder masculino quien otorga a las damas una importancia que nunca habían tenido hasta entonces.

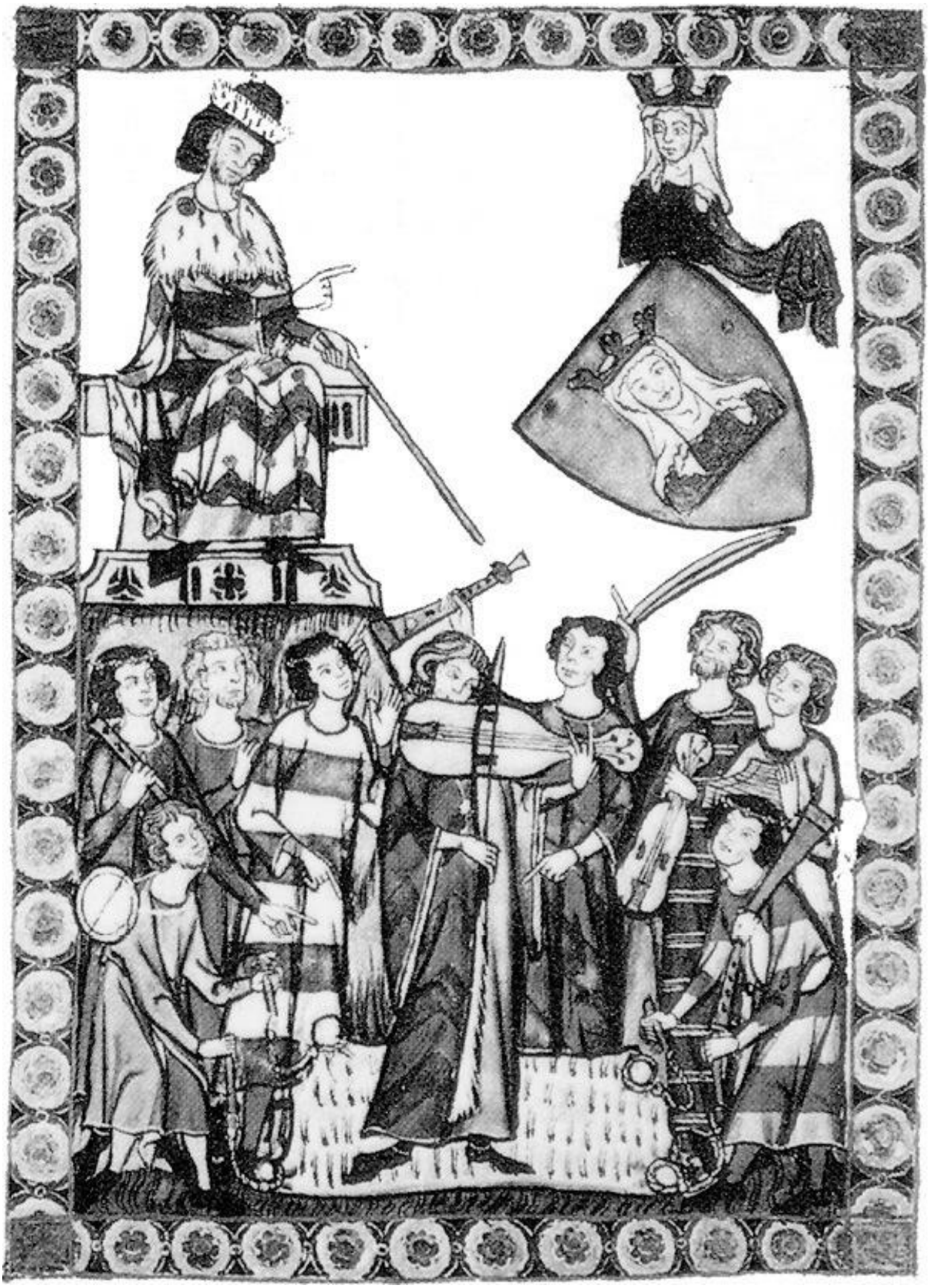
«A lo masculino pertenece, en efecto, en esta sociedad completamente oficial, todo lo que compete a lo público, empezando por la escritura. El historiador –Duby habla de sí mismo– lo confiesa en el título que puso a su libro Male Moyen Age. (En la versión castellana se ha omitido esa denominación; se trata de El amor en la Edad Media y otros ensayos, l990). De ese tiempo sólo los hombres son algo visible y ellos ocultan el resto, sobre todo a las mujeres. Cierto que algunas de ellas están ahí, pero representadas. Simbólicamente. Por hombres que, además, pertenecen a la Iglesia, y están obligados por tanto a no acercarse a ellas demasiado. Las damas del siglo xii sabían escribir y, sin duda, mejor que los caballeros, sus maridos o sus hermanos. Algunas escribieron y tal vez

algunas hayan escrito lo que pensaban de los hombres. Pero de la escritura femenina no subsiste casi nada.»

Así escribe G. Duby en el prólogo a su breve libro Damas del siglo xii. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras (Madrid, l995), un texto muy atractivo en el que, por un lado, destaca el poder que los hombres tenían sobre estas figuras de mujeres, tan avanzadas y tan significativas, pero, a la vez, no oculta la enorme seducción que esas figuras ejercieron sobre la sociedad de su tiempo y la huella perdurable que dejaron en la imaginación y la literatura hasta nuestros días. Duby ha estudiado en otro excelente libro, La mujer, el caballero y el cura, cómo en el siglo xii la Iglesia libró con éxito una batalla legal y política para convertir el matrimonio en un sacramento y hacerse así con una clave de dominio en la alta sociedad de la época. Eso no pudo hacerlo sin realzar la dignidad de la mujer. (Se trata de un tema complementario que no podemos sino dejar apuntado ahora). En todo caso, conviene insistir de nuevo en la progresiva independencia de la autoridad clerical que tiene la literatura en lengua vulgar, esa literatura cortés y romántica.

Escenas de amor de la Baja Edad Media: ruego de amor, conquista del amor, alegrías del amor. Tapiz de Regensburg. Siglo xiv.

La literatura de este siglo se va despegando de la autoridad clerical y de sus censuras y orientaciones. Los poetas y los novelistas describen un tipo de mujer seductora con especial interés. Ya no son figuras alegóricas y etéreas las que dibujan en sus poemas los trovadores y los narradores cortesanos; prefieren precisar la belleza física de los cuerpos femeninos, a la par que elogian tanto esa belleza del cuerpo como la del espíritu. Las mujeres son seres reales, de carne y hueso, sensuales y deseadas, que inspiran amor y saben apreciar esos homenajes. Qué estupendas son esas bellas damas que los literatos retratan con sus finos colores, a las que idealizan y fingen esquivas y dominantes y mucho más libres de lo que eran. Damas que son reales e irreales a la vez, porque esta literatura tiende siempre a un cierto idealismo –en la exaltada lírica de los trovadores, troveros y Minnesinger, y en las ficciones de los romans artúricos–, deseadas y temidas, porque ellas son distintas, altivas, objeto de conquista y, en definitiva, seres enigmáticos y seductores. Es muy interesante cómo el amor se sublima en la distancia de la amada, cómo el amor lejano, amor de lonh, goza de un inmenso poder de atracción. Platonismo del eros, en parte, y también idealización del erotismo esforzado y difícil. Pero también hay una tendecia a resaltar la fuerza de la pasión sexual, del sexo como algo central en la pasión amorosa, por encima y en contra de las advertencias del cristianismo y la iglesia sobre el pecado. Duby, creo, se queda un tanto corto ahí, al subrayar el dominio clerical y no advertir bien lo que tiene de rebelión toda esa nueva literatura.



Heinrich von Meissen con un grupo de juglares. Cancionero de Heidelberg. Siglo xiv.

Esa rebelión en la visión del mundo que comporta la nueva apreciación de lo femenino está muy bien comentada, a mi parecer, en el libro de J.E. Ruiz Doménech La mujer que mira (Crónicas de la cultura cortés), Barcelona, 1989. Los hombres miran a la mujer con nuevos ojos y ensalzan a la mujer, misteriosa y deseable, que los mira. Como no puedo sino citar algunas pocas líneas de este libro de ensayo –muy sugerente siempre y muy exagerado a trechos– de tan excelente y moderno estilo. Por ejemplo, las que destacan su distancia frente a la retórica clásica y la rebelión frente a las normas eclesiásticas, cuando dice (p.43):

«Los textos clásicos no confieren un lugar central a la percepción de los rasgos físicos de la mujer. En cambio, las novelas hablan muy a menudo e ello. No tienen miedo a traspasar el umbral de lo prohibido. Miran al sexo peligroso y lo describen. De este modo, la cultura cortés condena la esencia escolar latina que desde Plauto a San Agustín habia establecido la “figura” como un elemento gramático y lógico, esto es, como un principio alegórico alejado de todo contacto con lo real. El público juvenil valora positivamente esa rebelión de los novelistas contra los convencionalismos del pasado. Aplaude con fuerza la renuncia a las arbitrarias descripciones que dominan la estética latina.»

Pensar en las mujeres, en la concreta belleza de sus cuerpos, era pecaminoso para la tradición clerical. Contra esa censura clerical, expresa o tácita, se rebelan los escritores corteses. La mujer, toda ella, es el centro del imaginario caballeresco. Interesa la descripción de su figura concreta, de su psicología, de su actitud. Pero también aquí pudieron echar mano de algunos textos latinos clásicos, no lo olvidemos. Sobre todo en Ovidio encontraron los poetas y novelistas un gran aliado para su énfasis en la seductora y gozosa belleza del cuerpo femenino y en las artimañas y enredos del amor como juego social. En los romans de tema antiguo, como el Enéas, hay ya curiosas escenas eróticas.

Un pintoresco y docto clérigo cortesano, el capellán Andreas, tal vez vecino de la corte de Champaña, diserta sobre el arte de amar, en su De arte honeste amandi, un libro que ya en su título evoca un eco ovidiano, y a la vez alude a la censura moral en lo de honeste, codificando las sutiles normas del amor de moda, atribuyendo a los juicios de nobles damas las directrices del mismo. Es este breviario del amor cortés un texto bastante enigmático e irónico, pues en su último libro acaba condenando el amor mundano y recomendando el amor a Dios –en la línea agustiniana ortodoxa–. Pero eso no evitará que en 1277 el obispo de París Etienne Tempier lo envíe sin reparos al Índice de los libros prohibidos.

Como señala María Teresa Fumagalli (en «L'amore passione assoluta», ahora en Storia delle passioni, ed. Silvia Vegetti, Bari, l995, pp. 93 y ss.) éste es un libro muy complejo, producto de una reflexión docta, «típico fruto de una cultura clerical» (P. Dronke), muy atento a los refinamientos corteses que encorsetan un impulso erótico que, en sí, resulta natural y pagano, y que, a la postre, la doctrina cristiana debe condenar. "Por lo que toca a la historia de la pasión amorosa en los siglos medievales, el De amore representa muy bien el progresivo apagarse del culto del amor pasional a cuyo nacimiento habían concurrido en el comienzo la búsqueda del amor Dei en san Agustín, y luego varios elementos, en el siglo xii, como la celebración de la fuerza benigna vital de la naturaleza, el nuevo humanismo que proponía la lectura de Ovidio y de Cicerón, el impulso emotivo y paradójicamente de ascesis de Bernardo de Claraval… Un largo y complejo movimiento, en el que es difícil separar las influencias recíprocas, un movimiento que culminaba en las novelas de la matière de Bretagne, en la representación gloriosamente laica del amor-pasión.» (p. 95).

En esa estilización del amor, en la normativa cortés del arte de amar, hay una evidente aceptación de la libertad y la conciencia propia femenina. Es sintomático que en el Tratado del capellán Andreas sean las grandes damas que presiden los juicios de amor, como Leonor de Aquitania o su hija, la Condesa de Champaña, María, quienes sienten cátedra al respecto. Todo eso no es más que un juego sutil de la corte, algo que tiene poco que ver con las costumbres reales donde el matrimonio es una imposición familiar y poco espacio deja a los flirteos y los enamoramientos novelescos. De nuevo tenemos que recomendar los estudios de G. Duby al respecto. Pero la literatura es compensación, diversión, evasión, etc. Que, a la larga, crea un modo de sentir, una nueva sensibilidad. Ya hemos comentado que las damas formaban parte, importante no tanto por su número sino por su calidad, de ese auditorio y ese público para el

que escriben los poetas y narradores corteses. También este dato parece muy decisivo en el rumbo de esta estética.

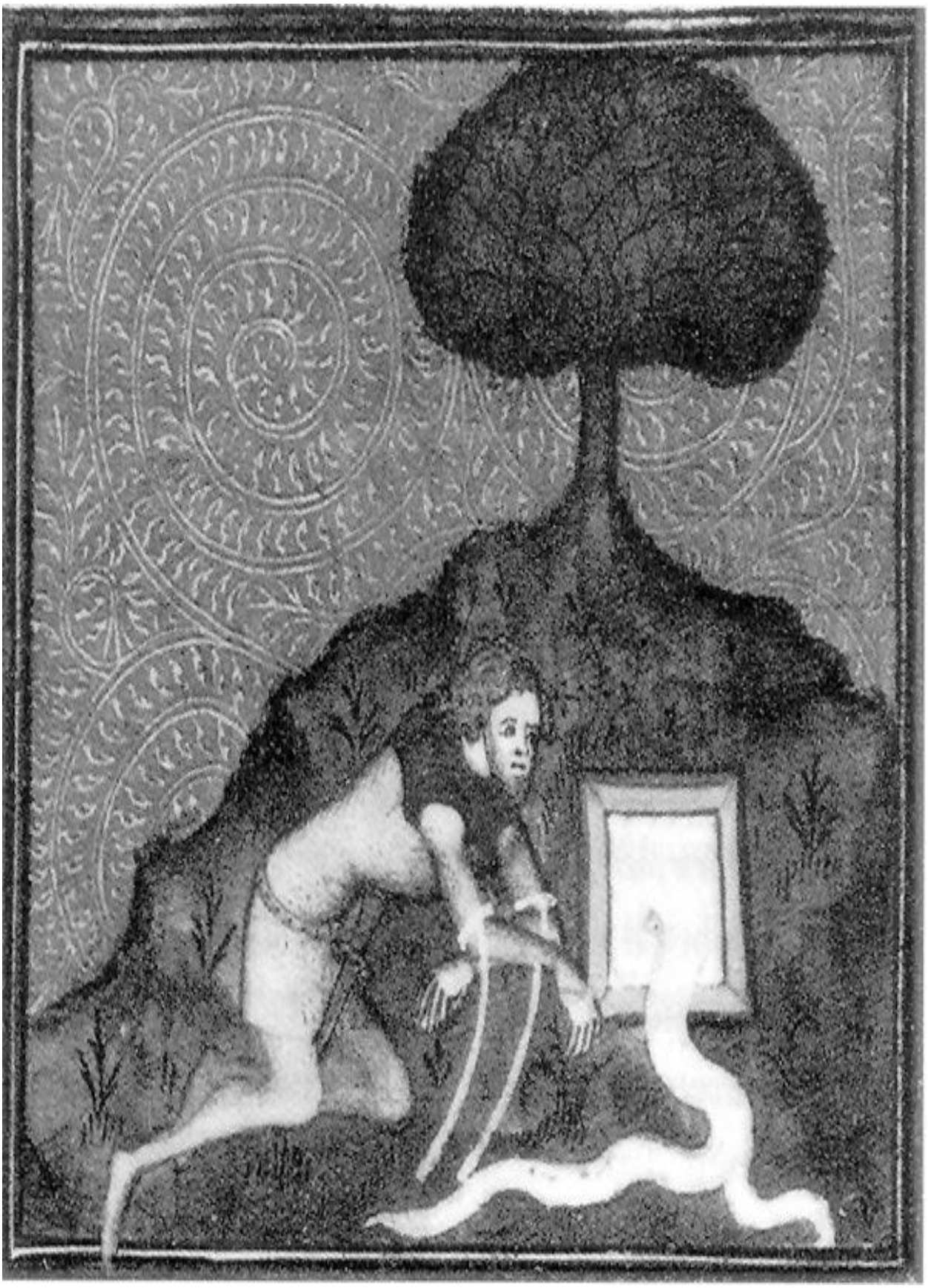
Pocas invenciones poéticas han tenido el éxito del amor cortés, la fine amor de los trovadores, que pronto se difundió en todas las cortes y penetró en la lírica y en la novela del siglo xii como una de las marcas civilizadoras de la cortesía. En su libro, casi clásico hoy, La alegoría del amor, el medievalista C.S. Lewis atribuye al amor cortés cuatro rasgos: sumisión del amante a la dama, cortesía, carácter adúltero, y tono religioso de la pasión. No siempre se dan en un mismo caso todos ellos, pero sí se encuentran en los mejores ejemplos (como el amor de Lanzarote y Ginebra en El caballero de la carreta de Chrétien de Troyes).

Wolfram von Eschenbach en una miniatura del Gran Cancionero de Heidelberg. Siglo xiv.

La postura de humildad o humillación del caballero ante su dama se expresa en el lenguaje feudal de su tiempo. Ella es la señora, la domina o domna, el señor feudal, midons (mei dominus) a quien le rinde vasallaje de corazón. Esta metaforización del lenguaje feudal o «feudalización» del pacto amoroso subvierte la relación habitual de la mujer en el matrimonio, y la ensalza por encima del varón. Si para algunos troveros o escuderos jóvenes esta postura ante la señora del castillo pudo ser debida a su posición social, no es así en el caso de los trovadores de alta cuna, como el duque Guillermo de Aquitania.

La cortesía distingue a los nobles de los villanos y burgueses, y también del tosco comportamiento del rudo guerrero de antaño, refleja su educación según las pautas de moda, es espejo donde brilla la civilización mundana de los gentiles caballeros y las sutiles damas. En muchos tratados cortesanos y los ensenhamens de los trovadores se precisan y codifican esos modales de la cortesía, y los caballeros de las novelas artúricas son ejemplos de esa ética social, donde la galantería y la generosidad tiene alto rango.

El adulterio es casi forzoso cuando la dama es una señora de alto rango –que suele estar casada– y a la que el amante rinde vasallaje (lo que excluye a las jovencitas no establecidas en la corte). El amor cortés es difícil, no está sometido a leyes ni acepta imposiciones, y responde a una libertad del sentimiento que puede provocar un trágico conflicto de lealtades. (Por ejemplo, cuando la amada es la esposa del señor feudal o de un pariente cercano. Es el caso de Tristán, enamorado fatalmente de Isolda, mujer de su tío el rey Marc, o de Lanzarote, amante de la reina Ginebra). Señala C.S. Lewis que: «cualquier idealización del amor sexual, en una sociedad donde el matrimonio es puramente utilitario, tiene que comenzar por ser una idealización del adulterio». (Y el matrimonio entre nobles era entonces despiadadamente utilitario, un modo de aumentar el patrimonio o de consagrar una alianza, sin el menor reparo a la edad de los novios o a sus inclinaciones sentimentales.)



El enamorado en la fuente de Narciso. Miniatura de un manuscrito del Roman de la Rose. Siglo xiv.

El adulterio era algo muy arriesgado desde varios puntos de vista. Distinta cosa es la literatura y la realidad, donde los señores no estaban dispuestos a permitir a sus esposas tales juegos. Como señala A. Viscardi, para la mujer esta concepción de su posible papel erótico –en la convencional ficción cortés, estaba claro– suponía un elogio: «La concepción cortés del amor, que implica la afirmación de la legitimidad del adulterio espiritual, reivindica para la mujer una, aunque limitada, libertad; en cuanto que enérgicamente rechaza y condena la condición social que ponía a la mujer en la imposibilidad de elegir y en la necesidad de dejarse, pasivamente, escoger. La concepción cortés afirma que la institución social del matrimonio atañe sólo a la vida física, mientras que la vida espiritual está regulada por la ley de la fine amor, para la cual no sólo es libre, sino además "soberana" la mujer, para la que no es escogida, sino que ella elige, y eso restituye a la mujer, en el orden espiritual, plena autonomía de determinación y de deliberación».

Como se ve en la cita, se insiste en el aspecto «espiritual» de la relación, y en muchos poemas parece que no hay realización física del amor cortés. Hay distintos grados en la recompensa que la dama otorga al amante: simple acogida, algunas caricias, besos y, en cuarto lugar, la entrega total «bajo las mantas». Muchas veces el trovador se contenta con signos muy ligeros del agrado de su dama. Muchas veces se trata sólo de un adulterio espiritual de buen tono. Tan sólo simpatía entre dos almas o fingimiento de esa relación cordial, que no llega a efusiones de otro tipo. Pero en algunos casos la pasión desborda las normas civiles, y entonces tenemos un amor que lleva a la muerte o a la catástrofe (como en el amor de Tristán y el de Lanzarote).

Pero en el amor cortés el énfasis está puesto en el acto de amar y no en la realización del impulso erótico. De ahí la emotiva historia del amor de lonh de Jaufré Rudel o el enamoramiento platónico de Dante por Beatriz, que, vista apenas una mañana, ilumina toda una vida, ejemplo del amor ideal para los poetas del dolce stil nuovo. El amor cortés, en suma, exalta a Eros y no a Afrodita. Pero hay otros casos y variantes menos ejemplares.

Al advertir el poderío del amor los poetas lo califican de impulso divino, ensalzan su omnipotencia, y consideran a la amada como un objeto de adoración. Emplean para esta celebración del erotismo términos religiosos y describen actitudes semejantes a las propias del culto cristiano y de la invocación mariana. Mediante una personificación alegórica resurge el dios Amor. (Como en la lírica pagana clásica, a veces como ecos del pagano Ovidio. El influjo de Ovidio debe ser tenido en cuenta. Algún estudioso ya escribió que hay mucho de ovidiano en toda esta concepción del arte amoroso. «Ovid misunderstood», tal vez, pero hasta cierto punto. Ovidio era más irónico y lúdico que la mayoría de estos poetas.). Al otro lado del Rhin en forma femenina aparece una tedesca diosa Minne (puesto que Minne, “amor”, es femenino en alemán) en la lírica de los Minnesinger.

No hay que pasar por alto que por la misma época (siglos xii y xiii) en la que se extiende el fervor del culto a la Virgen María, sus epítetos y cálidas invocaciones parecen competir con los exaltados elogios dedicados a la amada imposible. Algunos estudiosos postulan una influencia de un culto –el de la Virgen María– sobre el otro, el del amor cortés.

## Los trovadores

### *Algunas vidas*

No pretendemos ahora exponer los elementos de este gran movimiento poético. No vamos a detenernos en la bien conocida distinción entre los trovadores (que son los autores de los textos poéticos, es decir, de sus letras y música) y los juglares (que son meros recitadores, con algo de mimos y actores callejeros, que divulgan esos y otros poemas). Tampoco insistiremos en la no menos estudiada de troubadours, trouvères y Minnesinger, que ordena en diversos apartados a los poetas del sur de Francia, los del norte, y los de lengua alemana. (Son más los segundos y terceros quienes ofrecen una visión más depurada del amor cortés, mientras que los troubadours occitanos ofrecen una temprana y más original variedad de tonos eróticos). Al hablar aquí de los trovadores, en general, me estoy refiriendo a todos ellos, como integrantes de una de las grandes

manifestaciones de la poesía lírica occidental. Por eso ni siquiera trataremos en detalle de sus temas, de sus frescos y apasionados poemas, ni de los recursos formales y musicales de esta lírica de tan impresionante calidad y larga resonancia. (Remito para todo ello a los excelentes libros de conjunto de Martín de Riquer y Carlos Alvar, y sus indicaciones bibliográficas).

Quisiera evocar algunas siluetas de estos nuevos poetas. Para subrayar cuán distintos eran entre sí por su origen y condición social, cómo sin embargo se movían en una misma línea poética y cómo se integraron y dieron cierto tono inquieto, ético y estético, a la sociedad noble de su tiempo. En los cancioneros que recogen sus poemas, destinados a la recitación y al canto, figuran breves textos biográficos, vidas y razós, que se anteponían a sus textos y con los que el juglar podía informar a sus oyentes sobre la personalidad del poeta. Esas vidas de urgencia son un documento sociológico y literario muy interesante. (Ahora Martín de Riquer ha recogido todas las que tenemos, de diversos manuscritos del s. xiii, con sus ilustraciones, en un bello volumen: Vidas y retratos de trovadores, Madrid, l996).

Escogeré sólo tres de estos esbozos biográficos: el del famoso Guillermo de Poitiers, duque de Aquitania; el de Jaufré Rudel, el poeta del amor de lejos, y el de Bernart de Ventadorn. Dicen así:

«El conde de Poitiers fue uno de los caballeros más corteses del mundo, y uno de los mayores burladores de damas. Era valiente con las armas y liberal con las mujeres, sabía trovar y cantar bien. Fue mucho tiempo por el mundo engañando a las damas. Tuvo un hijo, que tomó por mujer a la duquesa de Normandía, de la que tuvo una hija (Leonor) que fue mujer del rey Enrique de Inglaterra y madre del Joven Rey, de Ricardo (Corazón de León) y del conde Jaufré de Bretaña.»

«Jaufré Rudel de Blaia fue muy gentil hombre, príncipe de Blaya. Se enamoró de la condesa de Trípoli, sin verla, por lo bien que oyó hablar de ella a los peregrinos que volvían de Antioquía. Hizo por ella muchos versos, con buenas melodías y palabras sencillas. Con el deseo de verla se hizo cruzado y lanzó a la mar, y en la nave lo alcanzó la enfermedad, y fue llevado a un albergue en Trípoli, tomado por muerto. Se lo hicieron saber a la condesa, que acudió a verlo

en el lecho, y lo tomó entre sus brazos. Y notó que ella era la condesa y al instante recobró el oído y la respiración, y alabó a Dios por haberle mantenido la vida hasta haberla visto; y así murió en sus brazos. La condesa lo hizo enterrar con gran honra en la mansión del Temple; y después, en aquel día, se hizo monja por el dolor que tuvo con su muerte.»

«Bernart de Ventadorn fue del Lemosín, del castillo de Ventadorn. Fue hombre de baja cuna, hijo de un sirviente que era panadero, que encendía el horno para cocer el pan del castillo. Llegó a ser hombre hermoso y hábil, supo cantar y trovar bien, y se hizo cortés e instruido. Y el vizconde de Ventadorn, su señor, se prendó mucho de él, por su trovar y cantar, y le hizo grandes honras. El vizconde de Ventadorn tenía mujer joven, gentil y alegre. Y ella se prendó de Bernart y de sus canciones y se enamoró de él y él de la dama, de modo que él compuso sus canciones y sus versos por ella, del amor que tenía de ella y de lo que ella valía. Largo tiempo duró su amor mutuo antes de que el conde y otra gente lo advirtieran. Y cuando el vizconde se dió cuenta, lo alejó de sí e hizo encerrar y guardar a su mujer. Y la dama envió recado a Bernart de que partiera y se alejara de aquella región. Él se alejó, y fue a la corte de la Duquesa de Normandía (i.e., la famosa Leonor), que era joven y de gran valor y que entendía de prez y de honor y de elegantes elogios. Y le gustaban mucho las canciones y versos de Bernart y lo recibió y acogió muy bien. Largo tiempo estuvo en su corte y se enamoró de ella y ella de él, e hizo muchas bellas canciones sobre ella. Y cuando estaba con ella, el rey Enrique de Inglaterra la tomó por esposa, la sacó de Normandía y se la llevó a Inglaterra. Bernart se quedó muy triste y adolorido y fuése junto al buen conde Raimón de Tolosa, y a su lado estuvo hasta que murió el conde. Bernart, por aquel dolor, se retiró a la orden de Dalon (un convento del Císter) y allí falleció.»

¡Qué interesantes son estas breves vidas, por lo que cuentan y lo que sugieren al margen de sus lances! Tal vez se ha introducido en las biografías algún elemento fabuloso, como esa muerte del trovador en brazos de su amada lejana. (Cumpliría así el deseo tantas veces expresado en sus versos, de encontrar a su amor de lejos, amor de loing, antes de expirar). Nunca sabremos hasta qué punto esos enamoramientos del poeta y de las altas damas –como los de Bernart de Ventadorn– fueron correspondidos y cómo. Pero las sugerencias de esas pocas

líneas son muy jugosas. Poesía y vida se entreveran. Como en otras vidas que aquí, por razones de espacio, no citaremos. Bastan las tres citadas para advertir que los trovadores proceden de distintos estamentos sociales: grandes señores se ponen a trovar y a seducir damas, y poetas de origen humilde se encumbran gracias a sus bellas canciones. También hay poetas que, al final se resignan a vivir como juglares, y algunos que tienen un final desastroso, asesinados por un marido celoso o un noble molesto por sus sátiras. Acabar retirándose a un convento, para escapar de las tristezas del mundo, tras la pérdida de los seres queridos, como hizo Bernart, parece un buen final después de todo.

Es muy interesante que en casi todas, del muy largo centenar de vidas de trovadores, se mencionan sus amores y sus éxitos. La relación con las damas que amaron es esencial en la peripecia vital de los poetas. A veces esa relación es muy romántica, alguna vez trágica, otras cobra perfiles más vulgares o incluso cómicos. No me resisto a citar unos párrafos del prólgo de M. de Riquer a su libro recién citado (pp. XXII-XXIII):

«Pero las encumbradas damas, constantemente calificadas de hermosas, jóvenes, corteses, amables e instruidas (enseignadas), son con frecuencia de gran dureza y a menudo cruel y desvergonzadamente vengativas y arteras. Les asiste la razón cuando no toleran que sus trovadores las dejen por otras, que luego los engañan, y pretenden recuperar el amor a que renunciaron, como le ocurrió a Rigaut de Berbezilh, que necesitó que cien enamorados y cien enamoradas fueran en procesión a pedir a su dama que lo perdonara, asunto que recoge la novela catalana Curial e Güelfa; como también le ocurrió a Pons de Capduelh, que precisó de la ayuda de las más importantes damas del país para reconciliarse con su señora, o a Guilhem de Balaun, a quien su dama le exigió, para perdonarlo, que se arrancara la uña del dedo mayor. El desdichado Raimon de Miraval creyó ingenuamente a Ermengarda de Castras cuando le aseguró que lo tomaría por marido si él se separaba de su esposa, Cadaureinca, mujer que componía versos. Miraval la repudió so pretexto de que en una casa no pueden convivir dos poetas; y cuando hubo preparado sus bodas con Ermengarda, ésta se casó con Olivier de Saissac, un donjuán de aquel tiempo.

Rozan con lo vodevilesco las aventuras de Gaucelm Faidit y de Guilhelm de Sant Leidier. El primero, que era hombre muy gordo, estuvo enamorado de Margarita de Albussó, y ésta, para burlarse de él, fue a su casa, cuando él estaba

ausente, y se acostó en ella y en su lecho con su amante Uc de Lusignan; lo mismo hizo la dama amada por Guilhelm de Sant Leidier que recibió en la cama del trovador a su amante Uc Manescalc. Estas divertidas situaciones, narradas por nuestros prosistas con innegable gracia y despreocupación, contrastan con la trágica historia de Gausbert de Poicibot, a quien la esposa lo abandonó por otro, y años después la encontró en un prostíbulo, tema de un muy divulgado cuento.»

Son muchas las historias de amor de los trovadores. Con regusto más cómico unas, como las mencionadas, y más trágico otras, como se ha dicho. Entre éstas la más famosa es la muerte de Guillem de Cabestany, al que asesinó un marido celoso, que luego le arrancó el corazón para dárselo a comer, en venganza, a su esposa. (Ella, al enterarse exclamó que nunca había tomado bocado más gustoso y se suicidó de inmediato). Stendhal tradujo el episodio en su libro De l'amour.

Mientras otros celebran a los héroes de antaño, como son Carlomagno y Arturo, Roldán y Lanzarote, o Eneas y Alejandro, quienes redactan estas biografías breves nos romancean un presente mucho más próximo, en cuadros de una literatura casi realista, como la que está próxima a florecer en novelas breves en el xiii y a lo largo del siglo xiv (nouvelles y fabliaux). Los trovadores son gente de letras que expresan –en su mundo cortés– los anhelos renovados de los siglos xii y xiii. Pero, para completar el panorama, junto a ellos debemos colocar a los primeros intelectuales de las escuelas de conventos y ciudades, como Bernardo de Claraval y Pedro Abelardo. Y también a esos otros intelectuales bohemios, peregrinos, los clerici vagantes, esos goliardos que cantan en otro tono, tabernario y satírico, los goces del amor fácil y del vino abundante. También ellos encarnan el espíritu de los nuevos tiempos, con su educación empapada en el saber antiguo, en latines doctos y parodias de auctores clásicos, y aires de fresca modernidad. (Cf. J. Le Goff, Los intelectuales de la Edad Media, Buenos Aires, l965)

**Abelardo y Eloísa**

No es ésta una historia de amor cortés. Aquí no hay juego sutil ni convenciones corteses. Es la historia impresionante de una pasión de triste final, sobre la que

quedan unas conmovedoras cartas de amor. No es un relato para damas y caballeros, ni son caballeros ni damas nobles quienes intervienen. Por otro lado, se trata de una historia real, que tiene como protagonista a Pedro Abelardo, el más exitoso profesor de filosofía en el París de comienzos del xii, «la primera gran figura del intelectual moderno», según J. Le Goff. Es el relato de cómo este clérigo de inmensa reputación académica se vio proyectado a la desdicha y tuvo que retirarse a la abadía de San Denís tras perder su virilidad y dejar en otro convento a su amada. La peripecia esencial de su vida la cuenta el propio Abelardo en su Historia calamitatum, autobiografía de hermoso nombre.

«La historia comienza –escribe J. Le Goff, o.c., pp. 5l-2– como Les liaisons dangereuses. Abelardo no es un libertino, pero el demonio del mediodía acecha al intelectual que a los 39 años conoce el amor a través de los libros de Ovidio y las canciones que él ha compuesto, por espíritu goliárdico y no por experiencia. Está en la cumbre de la gloria y del orgullo y lo confiesa: «Creía que no había otro filósofo más que yo en el mundo…» Eloísa es una conquista que agregar a las de su inteligencia; se trata de un asunto que atañe tanto a la cabeza como a la carne. Se entera de la existencia de la sobrina de un colega, el canónigo Fulberto. Diecisiete años, bella y cultivada a tal punto que su ciencia es célebre ya en toda Francia. Es la mujer que necesita, pues no toleraría una tonta y le place que, además, esté tan bellamente formada. Es cuestión de gusto y de prestigio. Fríamente elabora un plan cuyo éxito sobrepasa sus esperanzas. El canónigo le confía a la joven Eloísa como alumna, halagado de darle tal maestro. Cuando se habla del salario, Abelardo consigue que el canónigo Fulberto acepte pagarle en especie: albergue y comida. El diablo vela. Entre el maestro y la alumna se produce el coup de foudre. Del comercio intelectual se pasa pronto al comercio carnal. Abelardo, con el diablo en el cuerpo, abandona sus enseñanzas, sus trabajos. La aventura se prolonga y profundiza. Ha nacido el amor, que ya no morirá, que resistirá a los contratiempos y luego a la tragedia.»

En fin, la trama se desenvuelve en varios actos. La relación es descubierta y Abelardo debe abandonar la casa del canónigo con escándalo. Eloísa está encinta y, retirada a Bretaña, da a luz un niño, al que sus cultos padres imponen el nombre de Astrolabio. Abelardo se compromete a reparar su falta y se casa, pese a los reparos de su amada Eloísa, pero sin publicidad ninguna. Contra los deseos del tío canónigo de revelar la secreta boda para poner a salvo el honor de la familia y rebajar el orgullo de Abelardo (ya que el matrimonio de un profesor de tan alta valía, y no sólo por ser un clérigo, está muy mal visto en los ambientes intelectuales), éste aconseja a su esposa que se retire –por un tiempo y como

novicia– al convento de monjas de Argenteuil. Fulberto se cree burlado y trama una terrible venganza; encarga a unos sicarios que penetren de noche en la habitación de Abelardo y lo dejen castrado. La vergonzosa y doliente mutilación mueve a Abelardo a retirarse a la abadía de Sant Denis.

La historia de los amantes continúa con las cartas que se intercambian luego. (Tres de Eloísa a Abelardo, cuatro de él a ella). Eloísa se quedará de monja e incluso llegará a ser una venerable abadesa, aunque siempre recordando con intenso amor a su antiguo preceptor y fugaz esposo. Abelardo seguirá sus estudios y sus brillantes controversias, perseguido por las envidias y los ataques de sus rivales y los del riguroso Bernardo de Claraval. La correspondencia de los amantes tras la separación definitiva nos muestra a una Eloísa apasionada, sensual, audaz en la expresión de sus nostalgias, y a un Abelardo piadoso, escarmentado, que la conforta sabiamente. La impresión del lector moderno es quizás la de que la pasión de la monja es más honda y tenaz que la del resignado y mutilado monje. Para Eloísa su amor por Abelardo ha significado todo en la vida, y le es difícil consolarse en el amor de Dios. Abelardo tiene otras pasiones y anhelos intelectuales.

De esta patética historia de amor se ha escrito muchísimo. Se ha discutido incluso si las tres cartas de Eloísa pertenecen a la inteligente y sensitiva abadesa. (G. Duby, en su excelente análisis, en su ya citado Damas del siglo xii, pp. 43-63, parece sospechar que la tercera carta –dirigida a Pedro el Venerable, el abad de Cluny– está forjada por algún sagaz clérigo con propósitos de propaganda moralizante, mientras que P. Dronke en su reciente y claro libro Las escritoras de la Edad media, Barcelona, l995, que dedica a Eloísa un amplio capítulo, no ve ningún reparo en seguir adjudicándosela, o.c., pág. l95 y ss.).

«De todas las damas que vivieron en la Francia del siglo xii, Eloísa es aquella cuyo recuerdo se ha evaporado menos hasta el día de hoy» escribe Duby. Abelardo y Eloísa, en efecto, constituyen en el repertorio de los grandes amantes con trágico final una pareja casi tan famosa como Marco Antonio y Cleopatra o Romeo y Julieta. Pero a quien lea las cartas –el lector puede hacerlo cómodamente en varias versiones castellanas– el destino de Eloísa puede parecerle aún más cruel que el del famoso teólogo, lógico, moralista, y humanista que escribió para confesión propia y ejemplo ajeno la conmovedora Historia de sus calamidades.

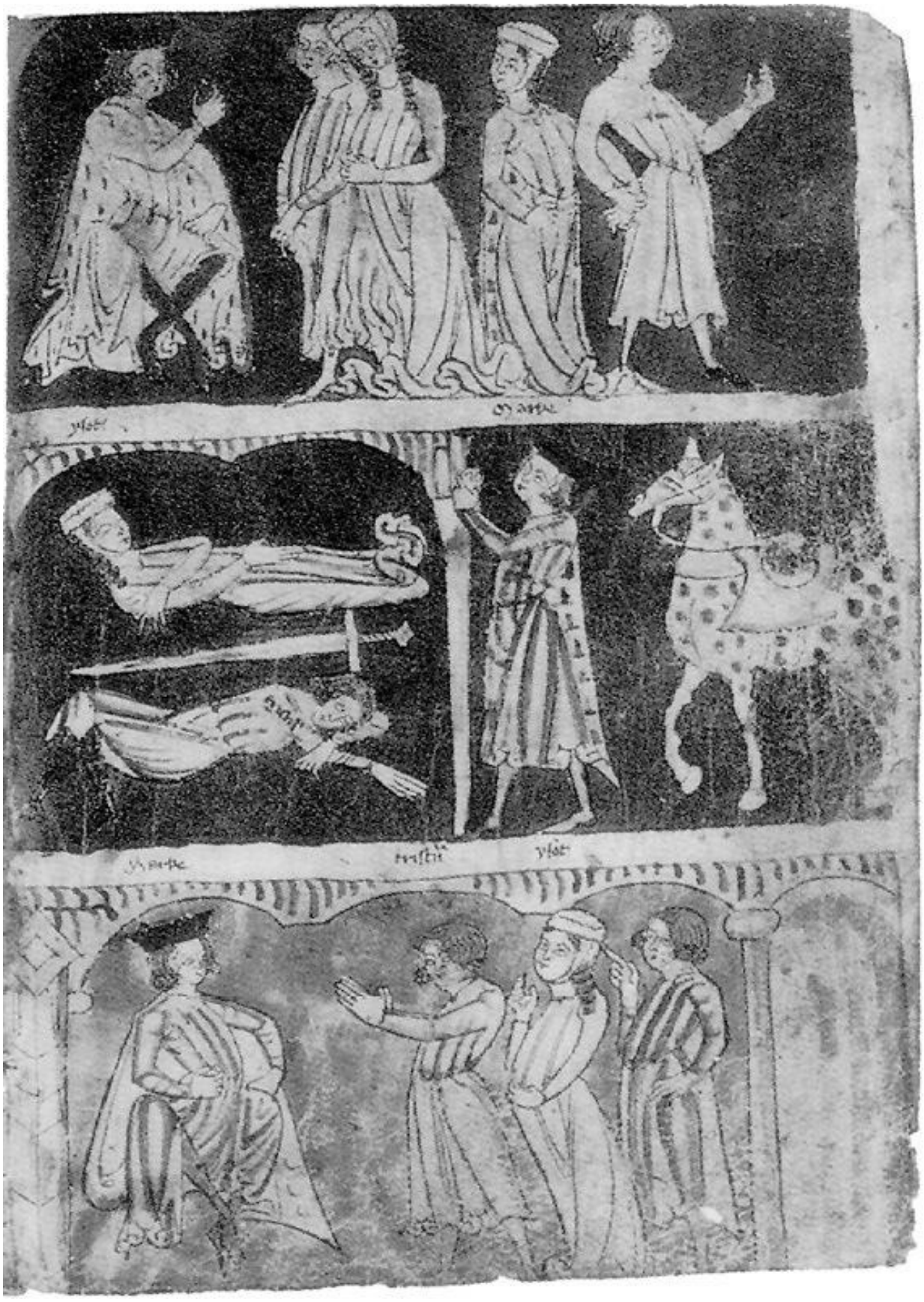
## Tristán e Isolda

*Amor más fuerte que la muerte*

Pero hay una leyenda de amor trágico que se difunde pronto por toda Europa a comienzos del siglo xii. Es un mito de origen céltico, tal vez con algunos influjos orientales, que impresiona a su público por su tremenda fuerza pasional, y se constituye en el paradigma de la fuerza trágica del amor fatal, de un amor sin barreras ni normas corteses, que arrastra a los amantes a desafiar al mundo entero y que culmina en la destrucción de ambos.

«Señores, ¿os gustaría escuchar una hermosa historia de amor y de muerte? Es de Tristán y de la reina Isolda. Sabréis del goce y del dolor con que se amaron y cómo murieron, en el mismo día, él por ella, ella por él.» Así comienza el relato en la versión del medievalista J. Bédier. Hemos perdido el comienzo de las dos versiones novelescas del xii, pero tal vez no estuvieran muy lejos de estas palabras. ¿Quién puede resistirse a tal reclamo? ¿cabe mejor comienzo para una historia de amor tan trágico? Ya Dénis de Rouegmont, en el libro donde toma esta leyenda como la expresión más lograda de las tensiones fatales del amor pasión, en L'amour et l'Occident, París, l939, comentó la perfección de ese comienzo.

La trama de esa leyenda céltica cobra expresión literaria en tres espléndidas novelas; las dos francesas de Béroul y Thomas, y la alemana de Gottfried de Estrasburgo. Junto a esas narraciones extensas tenemos, también del siglo xii, algunos episodios de la leyenda, como el Lai de la madreselva, de María de Francia, y los dos textos anónimos de Tristán loco y algún otro relato corto. (Todos esos textos franceses pueden leerse reunidos en la reciente y clara traducción de Isabel de Riquer, La leyenda de Tristán e Iseo, Madrid, l995.)



Destierro de Tristán e Isolda por el rey Marke, hallazgo de la pareja durmiendo en la gruta del amor y presentación de los culpables ante el rey. Miniatura de un manuscrito. Siglo xiii.

Denis de Rougemont subraya la ejemplaridad literaria de esta trágica leyenda: «El amor dichoso no tiene historia en la literatura occidental. Y el amor que no es recíproco no se tiene por amor verdadero. El gran hallazgo de los poetas de Europa, lo que les distingue ante todo en la literatura mundial, lo que expresa más profundamente la obsesión del europeo: conocer a través del dolor, es el secreto del mito de Tristán, el amor-pasión a la vez compartido y combatido ansioso de una dicha que rechaza, magnificado por su catástrofe, el amor recíproco desdichado.» (Quizás aquí exagera un tanto. Ya en las novelas griegas hay amor romántico con final feliz, como habrá en las de Chrétien, pero es cierto que el amor trágico pasa por ser el de más honda resonancia en nuestra sensibilidad.)

Como se trata de una leyenda muy famosa, resumo lo esencial en pocas lí-neas. Tristán va a Irlanda a conquistar la mano de Isolda para su tío y soberano, el rey Marc de Cornualles. En la travesía entre Irlanda y Gales, Isolda y Tristán beben el filtro de amor. Ese filtro mágico, preparado por la madre de la princesa, que les sirve por error la fiel sirvienta Brengaine, los ligará para siempre. Le vin herbé sirve para explicar la atracción fatal que determina su destino. Isolda se convierte en la esposa del rey Marc, pero su pasión por Tristán es invencible. Ambos amantes huyen al bosque. El rey los encuentra dormidos y recobra a Isolda. Acusada de adulterio, la bella reina sale airosa de un juicio entrampado. Tristán se casa con otra princesa del mismo nombre: Isolda de las Blancas Manos. Pero no consuma su matrimonio, leal a su amor único. Todo remedio es vano. Tristán enferma y en su agonía manda llamar a su amada. Expira ya cuando apenas llega Isolda, y ella, con el corazón roto de dolor, muere sobre él. De las dos tumbas surgirán dos rosales que entrelazan sus ramas para siempre.

Desde un comienzo la fatalidad –de la que el filtro es a la vez instrumento y símbolo– extiende su lazo sobre los amantes. Y su historia es trágica porque el duro conflicto de lealtades en que se debaten ambos no tiene más solución que la muerte. Contra la fidelidad que debe a su rey y pariente, contra el vínculo del

matrimonio, contra las normas más sagradas de la sociedad feudal, Tristán ama a Isolda, e Isolda a Tristán. No pueden vivir uno sin otro. El mito proporciona a la pasión adúltera de los amantes un halo de fatalidad. Uno y otra se empeñan en su destino de muerte. «Amors par force vos demeine» escribe Béroul. El amor por fuerza los arrastra a su dicha profunda y su perdición final.

Cuando esta leyenda, narrada por los juglares y cuenteros bretones y luego por los novelistas corteses, se difunde en el Occidente europeo, el público culto estaba sensibilizado para percibir toda su resonancia. Trovadores y troveros venían propagando una imagen del amor como fuerza dominante, como principio de gozo y de esfuerzo cortés, como manantial de dicha y de riesgos terribles. El mito tristaniano no habla de una pasión que pueda someterse a los preceptos y ritos refinados del amor cortés. Al contrario, es la historia de una atracción violenta, sensual, que desborda toda norma y desconoce cualquier sujeción moral. A diferencia de los amores de Lanzarote y Ginebra –que se dibujan sobre un esquema parecido, pero que por un tiempo sirven a la gloria de la caballería y del reino de Arturo– significan un desafío y revelan la tendencia anárquica de un amor que no reconoce más autoridad que la de su pasión. La tensión es, sin embargo, esencial en la trama. El retiro de los amantes a la soledad de los bosques expresa simbólicamente su renuncia a la vida en sociedad. El bosque que cobija a los amantes es, en la mentalidad medieval, el hogar de los perseguidos, de quienes niegan la civilización. Pero el peligro acrecienta el goce de sus encuentros, el verdadero amor se tensa ante los obstáculos, necesita lo prohibido, se acrecienta con la ausencia y la nostalgia, y tal vez se enmohece en la comodidad. Lo cual, por su lado, es algo que ya sabían algunos de los más finos poetas de la época.

La novela de Thomas, poeta anglonormando que escribía en la corte de Inglaterra entre ll55 y ll88, y la de Béroul, también normando, de fines del siglo, nos han llegado incompletas. Hace pocos años se han descubierto algunos versos más del texto de Thomas, que es por su dicción y estilo el más cortés de ambos. Béroul ofrece una variante algo más bronca y más primitiva en ciertos detalles, la llamada «versión común o de los juglares». Gottfried de Estrasburgo compuso su relato también en versos, partiendo del relato de Thomas, a comienzos del s. xiii, pero impuso a su Tristan e Isolda un tono trágico especial, germánico, denso. Antes que él, hacia ll70, ya otro poeta alemán, Eilhart von Olberge, había compuesto la primera versión germánica en un largo poema que se nos perdió, con excepción de pocos versos, que luego se prosificó y se tradujo al checo. La novela de Thomas se tradujo al noruego y al inglés medio. Luego, ya en el xiii y

bajo la influencia de las novelas artúricas de moda, apareció una recreación en prosa, un novelón al uso en que Tristán aparece como un caballero cortés y aventurero, paladín desdichado de los tiempos del rey Arturo. Sir Tristán de Leonís tuvo mucho éxito hasta bien entrado el siglo xvi.

Pero además de los extensos relatos novelescos, de Tristán e Isolda se compusieron algunos breves, sobre episodios en los que destacaba el amor y la astucia de los amantes para burlar los obstáculos. Así en el Lai du chevrefeuil de María de Francia se cuenta la cita furtiva de ambos en el bosque mediante la contraseña de un ramo de madreselva, en la anónima Folie Tristan se presenta Tristán disfrazado de loco bufón en el castillo de Tintangel para llegar a la presencia de su amada, y en un poema anónimo alemán va disfrazado de monje. Ya en la novela Tristán recurre a otro disfraz, el de mendigo, para transportar, en el cruce del pantano, sobre sus hombros a Isolda a la ordalía donde ella, acusada de adulterio, jura que sólo ha estado en los brazos del rey Marc y del mendigo que la cruzó el vado. (Y que es Tristán, con lo que su juramento es formalmente veraz). Todos esos disfraces y ardides sirven a los amantes para transgredir las barreras: su ingenio ayuda a su amor furtivo.

Si estos episodios concluyen en el triunfo de los amantes –para alegría de los lectores y oyentes, que están, a buen seguro, de su lado–, la trama reclama un final fatídicamente triste. La fatalidad de la pasión viene simbolizada, como ya dijimos, por la fuerza mágica del filtro. Pero hay una sutil diferencia al respecto entre las versiones de Béroul y Thomas. Para el primero, la bebida hechicera es la causa directa del mutuo amor. Thomas, en cambio, la considera un símbolo de la embriaguez erótica, ya latente en ambos desde antes. Gottfried de Estrasburgo acentúa esa interpretación, aceptando en el filtro un cierto poder mágico, ve la causa de la pasión en los sentimientos de los protagonistas. Wagner, que se inspira para su ópera en la recreación de su versión, considerará el filtro bebido en el barco como un factor desencadenante de la pasión ya ardiente de Tristán e Isolda.

Si los orígenes del mito son célticos, y si los juglares bretones han servido de intermediarios en su trasmisión oral, fueron estos primeros novelistas franconormandos y alemanes los que la convirtieron en una novela de pasión fatídica. Los episodios más antiguos de la leyenda comprenden un primer viaje de Tristán a Irlanda (donde obtiene la mano de la rubia princesa para Marc tras matar a un gigante, y es curado de sus heridas por la bella Isolda), el enamoramiento fatal en la travesía, la boda y el adulterio, la fuga y refugio de

ambos en el bosque, y la muerte de los dos en un mismo día. Beroul, Thomas, y Gottfried, cada uno con propio estilo, glosaron esos episodios, los comentaron psicológicamente, ahondaron el simbolismo de algunos pasajes y elementos, y, sobre todo los dos últimos, novelaron el tema con la retórica de la cortesía. Gottfried, buen conocedor de la lírica provenzal, destacó el colorido sentimental de algunos episodios añadiendo tonos religiosos y casi místicos, como cuando hizo del refugio selvático de los amantes en el bosque un santuario del amor, una Minnesgrotte. En esto estaba siendo, sin saberlo, el precursor de otro genial intérprete del mito: Richard Wagner.

Leí L'amour et l'Occident (en su segunda edición, de 1956) hace unos treinta años y aún recuerdo la honda impresión que me produjo. Por más que algunas de sus hipótesis o tesis –como, por ejemplo, la de la influencia cátara y la de los orígenes orientales del mito– no me convencieran. Pero lo que Rougemont destacó muy bien, en su espléndido comentario, es que el mito de Tristán se constituye en un prototipo de la pasión auténtica para toda la tradición literaria posterior. Ya en Ovidio y en la mitología antigua había amores de final trágico, ciertamente, pero no con esa fatalidad y ese erotismo. Aquí el eros se envuelve en un halo fatal que sólo encuentra una solución: la muerte de ambos amantes. Y este amor desbocado es el más firme ejemplo del enfrentamiento trágico entre los deseos del individuo y las normas de la sociedad.

«El amor dichoso –escribió Rougemont– no tiene historia. No hay novela más que del amor mortal, es decir, del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda del matrimonio. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental.» De ahí que Tristán añada obstáculos y distancias para así mantener tenso el ardor de su anhelo, que se extinguiría, sospechamos, si su amada quedara a su lado en un arreglo cómodo. Por eso Tristán devuelve Isolda a Marc, y se va lejos, y desposa a Isolda de las Manos Blancas, la otra, la esposa no amada, y contrae un matrimonio donde no hay amor ni sensualidad, un «matrimonio blanco». Sólo se ama lo que está lejos y está prohibido. Tal parece ser la lección tremenda del mito celta. Nosotros percibimos bien su fondo psicológico a través de la versión de Wagner y acaso de lecturas de Freud.

Pero está claro que no hay aquí un diseño cortés de la pasión. No hay sumisión a la dama ni cortesía que valga. La pasión es un fatum. El enamoramiento mediante el filtro indica muy bien que no hay libertad de elección para los

amantes. Puede percibirse en el uso del filtro la reliquia de un elemento antiguo, el encantamiento o geis con el que la hechicera conquista al amado en alguna leyenda céltica. Por eso Thomas y Gottfried, que dan una pátina cortés al mito, no admiten el filtro como algo mecánico y permanente, sino más bien como una metáfora que indica el poder de la pasión. Son muchos los trovadores y troveros que citan la leyenda. Es muy notable que algunos destaquen como mérito del verdadero amante el que ama no por efecto de un filtro, sino por su propia decisión.

Así Chrétien de Troyes escribe en una hermosa poesía: «Nunca bebí del brebaje / que envenenó a Tristán./ Me hace amar más que a él / mi sensible corazón y buena voluntad.»

«Onques del brevage ne bui,

dont Tristan fu empoisonez.

Mes plus me fet amer que lui

fins cuers et bone volontez.»

Y Heinrich von Veldeke, el traductor del Roman de Eneas al alemán, uno de los más elegantes Minnesinger, coincide con él:

«Tristán tuvo, contra su voluntad,

que ser fiel a la reina,

pues un filtro le obligaba

más que la fuerza del amor.

Por eso ha de recompensarme mi buena dama

porque yo jamás bebí tal bebedizo

y la amo más que amó Trisán, si eso es posible.»

## Del amor cortés de Lanzarote por la reina Ginebra

Veamos ahora el otro gran ejemplo de amor adúltero, pero ahora ya no fatal, sino altamente cortés, que se alza como pasión ejemplar en la literatura del siglo xii. Se trata de una narracion que podemos seguir en su texto original: la novela de El caballero de la carreta de Chrétien de Troyes, escrita hacia 1180, a instancias de la condesa María de Champaña.

El novelista lo deja muy claro en su prólogo: la condesa le ha ofrecido el tema y su orientación (matière et sen), y a él sólo le queda aplicarse a obedecerla y para ello presentar su desarrollo en una novela bien construida. («Del Chevalier de la Charrete / comance Chrestiens son livre ;/ matiere et sen l'en done et livre / la contesse, et il s'entremet / de panser si que rien n'i met / fors sa painne et s'entencion.») Es muy interesante notar que el novelista dejó sin concluir su relato y no sabemos bien por qué. Tal vez, podemos pensar, porque no sabía muy bien cómo concluir con un final feliz, como era de rigor en sus novelas, esta trama, que a él, partidario de historias donde el amor y la aventura se hacían compatibles con un matrimonio feliz de los protagonistas, no le gustaba. Y que debía de recordarle el desenlace fatal del Tristán, contra el que se hallaba en guardia. (Aunque también él había escrito un lai sobre Tristán que se nos ha perdido).

Seré muy breve en el resumen de la trama. Nos cuenta cómo Lanzarote (Lancelot) va a rescatar a la reina Ginebra, raptada por enigmático caballero, que se la lleva «al país de donde nadie retorna». El héroe sufre tremendos ultrajes –como el montar en la deshonrosa carreta– y desafía espantosos riesgos –como el cruce del Puente de la espada y el combate con el feroz Meleagante–. Logra salvar del castillo maligno a la bella prisionera y ella le trata desdeñosamente –porque intuye que tuvo un instante de vacilación al subir a la carreta–, pero luego le recompensará con una noche de intenso amor en su dormitorio. Eso es lo esencial en la trama, que contiene muchos otros episodios, como los protagonizados por Gauvain, por ejemplo, y la liberación final de Lanzarote. Como novela de búqueda –de queste–, en El caballero de la carreta tenemos un

esquema narrativo que hará furor en la novelística del género y encontramos aquí muchos elementos que serán típicos de las novelas de aventura protagonizadas por paladines artúricos. Pero dejemos para más adelante esos aspectos y detengámonos ahora un momento en el núcleo amoroso de la historia.

La materia parece provenir de una narración céltica de muy antiguo trasfondo mitológico: es fácil reconocer aquí el esquema de un viaje al país de los muertos, al que va el héroe, como un nuevo Orfeo, en pos de la amada desaparecida. En una versión anterior –de la que tenemos un reflejo muy curioso en un relieve de un capitel de la catedral de Módena– sería el esposo, es decir, el rey Arturo, quien iba a rescatar a su esposa al misterioso reino y del fiero castillo. En la novela de Chrétien ya Arturo está visto como un rey que delega en sus caballeros las aventuras peligrosas, un tipo de roi fainéant que se queda sentado presidiendo la Mesa Redonda, mientras parten en pos de la raptada otros –como el senescal Keu, de buena intención, pero torpe, y el cumplido Gauvain, y, por su propio impulso, el apasionado y misterioso Lanzarote–. La sustitución del esposo por el amante en esa búsqueda muestra bien el cliché cortés de la trama. El rescate de la amada ha cambiado significativamente de héroe. (El final feliz de la aventura aparece también en otro texto medieval bien conocido, el poema inglés del s. xiv, Sir Orfeo).

Lanzarote es un héroe inventado por Chrétien, sobre la pauta de algún héroe bretón tal vez. Recalquemos que es ejemplar como caballero y amante cortés, tan esforzado e invencible en los combates como sumiso a la dama. Por eso se convierte en el paradigma de los caballeros románticos, en su gloria y su desventura. (Recordemos que todavía es el modelo de Don Quijote en sus intentos de hacer méritos frente a Dulcinea). Por amor a Ginebra, a la que ha rendido vasallaje, por su pasión secreta y ascética, permanecerá célibe y sordo a las ofertas de tantas damiselas seductoras como encuentra en los castillos de las novelas. Es casto y fiel hasta el extremo. Ya lo anotaba el capellán Andreas: «amor rediit hominem castitatis quasi virtutem decoratum». Aunque tiene algún desliz –que le permite ser padre del puro Galaad en las novelas del Ciclo–, es por caer en la trampa. Soporta los desdenes de la amada y obedece a sus mandatos de capricho (como cuando le ordena portarse primero mal y luego bien en dos días de torneo). Su amor cumple todas las reglas: procede de una iluminación interior y le domina entero (en su cabalgada en pos del raptor de Ginebra va como en trance hipnótico, ensimismado en su cuita y su nostalgia). Su amor ha de mantenerse secreto –como recomendaban los trovadores y conviene a las pasiones con adulterio cortés– y, por otra parte, es una pasión que inspira las

mejores hazañas del caballero, para gloria de la amada y de la corte entera.

Por otro lado, también este amor llevará, a la larga, a la catástrofe, tanto al caballero como a su amada y a toda la corte del rey Arturo. Pero esta peripecia final la veremos más adelante. A Chrétien el desarrollo de la relación amorosa de Lanzarote y Ginebra seguramente le apesadumbraba. Con razón, creo, no le veía un final feliz.

# II. El universo artúrico

## Caballeros y aventuras de un mítico reinado

De pronto nos hemos visto metidos en el dominio fantástico del mundo artúrico, que es una parte esencial de la llamada «materia de Bretaña». Frente a la llamada matière de France y la matière de Rome, las leyendas épicas y las de la antigüedad romana y griega, éste es un ámbito de ficción poética, una narrativa fabulosa y caballeresca por excelencia. Aquí el amor y la proeza de los caballeros andantes se combinan para seducir a un público muy vario deseoso de tales fantasías románticas. La épica tenía sus gestas famosas, pero la novela artúrica, esta novedosa épica cortés, la aventajaba en ese aspecto de las hazañas festivas y amorosas. Lo aprecia muy bien, desde lejos de los orígenes, Mateo Boiardo, que contrapone al reino de Carlomagno entregado «a las batallas santas» y con «las puertas cerradas al amor» la espléndida corte de Artús en la gran Bretaña, región «gloriosa para las armas y el amor». Así dice en unos versos de su Orlando Innamorato:

«Fo gloriosa Bretagna la grande

una stagion per le arme e l'amore,

onde ancora oggi il nome suo si spande,

si che al re Artusse fa portare onore…

Re Carlo in Franza poi tenne gran corte,

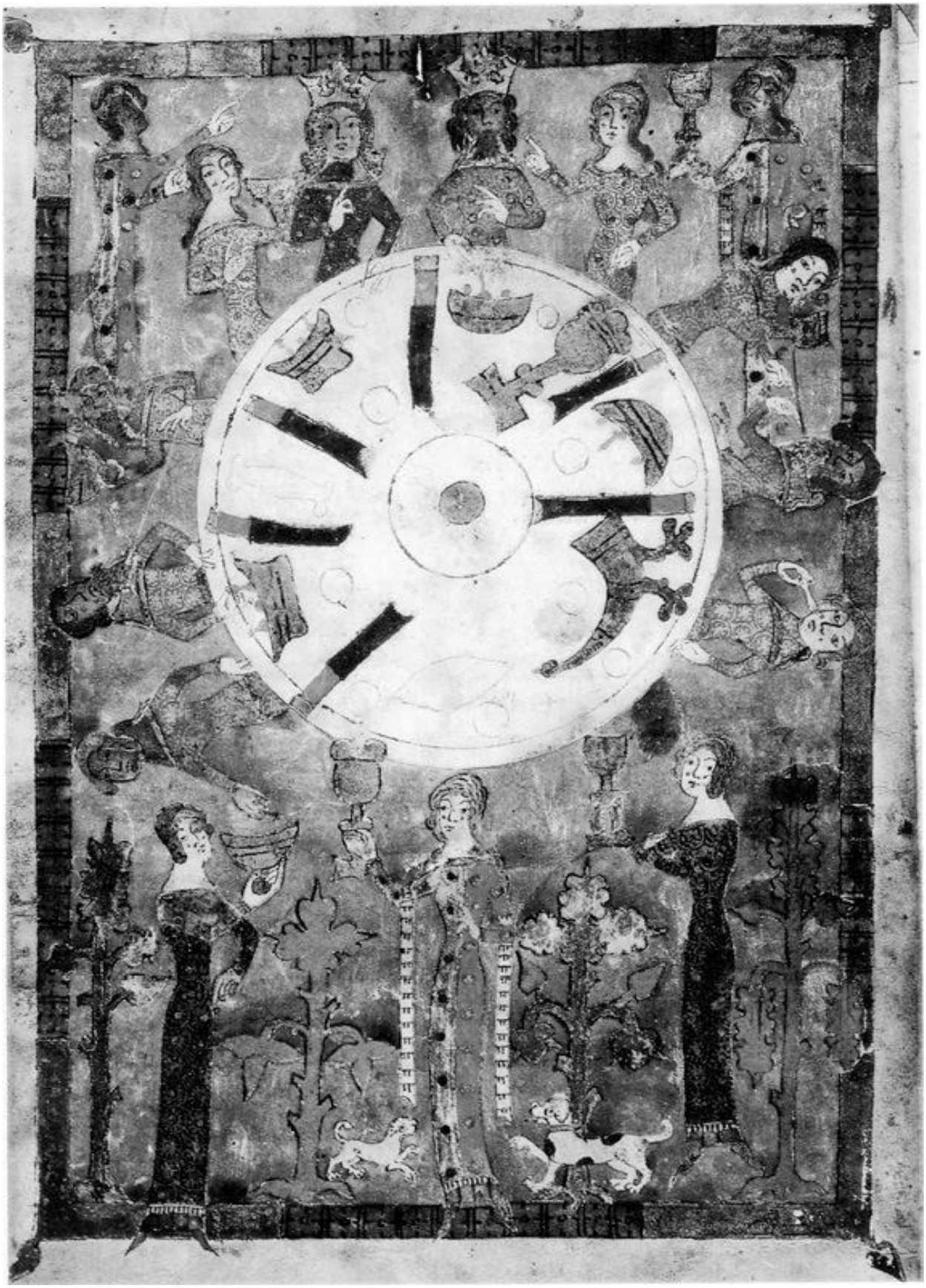
ma a quella prima non fo semblante…

Perché tiene ad amor chiuse le porte

e sol se dette alle battaglie sante,

non fo di quel valore e quella stima,

qual fo quell’altra che io contava in prima…» (o.c., II, 18)



El rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda. Miniatura de un manuscrito. Siglo xiv.

«El universo artúrico es una creación colectiva», como ha dicho K. Wais. Fue, en efecto, en una acertada colaboración de numerosos autores como se forjó la creación de toda una mitología, es decir, de un conjunto de personajes y de mitos en torno al rey Arturo –mitos no religiosos, sino literarios– que se difundieron pronto, gracias a la literatura cortés –no sólo por medio de versiones escritas, sino también por narraciones orales de «contes d'aventure»–, por vastas regiones de Europa a partir de su centro en la Inglaterra de los Plantagenet y algunas cortes feudales de la Champaña y Normandía. Podemos advertir un desarrollo en la constitución de este repertorio novelesco y su evolución. Tal vez no sea superfluo recordar, en breve apunte, las fechas de los textos esenciales para la formación de esta fantasiosa mitología.

Hacia l l35: Historia Regum Britanniae de Geoffrey de Monmouth.
1148: Historia Merlini, atribuida a Geoffrey de Monmouth.
1155: Le roman de Brut de Wace.
1160-80: Lais de María de Francia.
1170: Erec de Chrétien de Troyes.
1176: Cligès de Chrétien de Troyes.
1180: El caballero de la carreta de Chrétien de Troyes.
1181: Yvain de Chrétien de Troyes.
1188: Perceval o el Cuento del Grial de Chrétien de Troyes.
1210: Parzival de Wolfram von Eschenbach.
1230: Lancelot en prosa (Que comprende cinco novelas: Historia del Gr

En un siglo, poco más o menos, vemos aparecer toda una serie de relatos que se responden unos a otros, como en un movimiento sinfónico, que van desarrollando la misma temática y usando los mismos o parecidos héroes, moviendo por los mismos territorios fantásticos a unos personajes ya conocidos de sus lectores para configurar, con sus episodios más o menos tópicos, una fabulosa galería de figuras y aventuras, que va a abocar a la redacción de ese ciclo novelesco en prosa que pretende ser –en el siglo de las Summas filosóficas– el Ciclo de Lanzarote o la Vulgata artúrica, a comienzos del s. xiii.

Podemos distinguir varias etapas en este período de construcción de la novela artúrica, etapa básica de lo que serán luego los libros de caballerías.

Un primer hito lo constituye la Historia de los reyes de Bretaña de Geoffrey de Monmouth. Ahí aparece ya Arturo como un gran rey con una espléndida corte cabelleresca. Con él están ya Ginebra y Merlín, el fiel mago. Ya allí se menciona la última gran batalla en la que desaparecerá el rey Arturo. Lo trasportan moribundo las hadas –capitaneadas por Morgana– a la misteriosa isla de Avalon, de acuerdo con la «esperanza bretona», que afirma que de allí ha de volver para salvar a su pueblo. Monmouth ha recogido relatos orales y tradiciones célticas para formar ese mundo fantástico de su fabulosa Historia. No ha inventado a Arturo de la nada, pero lo ha configurado como un rey espléndido, casi un emperador en su reino fabuloso de Logres y su capital, Camelot. La traducción francesa de Wace, en el Brut, acentúa el colorido cortés de la saga. Ahí aparece ya la famosa Tabla Redonda a la que se sientan, presididos por Arturo, los mejores y más nobles paladines.

Chrétien de Troyes es el gran novelista que, con sus cinco novelas en verso, con su estilo fluido y elegante, va configurando los romans que servirán de modelos a todo el género. Todo un maestro de la novela, sabe construir textos de una fina arquitectura como Erec, Cligès, Yvain, en los que se define la cortesía y la aventura al servicio de una ideología caballeresca, que compatibiliza el amor y las hazañas singulares de los varios héroes. Chrétien es optimista y sus novelas revelan una concepción del mundo impregnada de un ideal humanista. Él es quien, al final, crea dos tipos de héroe de singular trascendencia para toda la literatura posterior: Lanzarote (en El caballero de la carreta) y Perceval (en El cuento del Grial), en dos novelas estructuradas sobre el esquema de la queste, que por distintos motivos dejó inacabadas.

No he incluido en esa lista anterior las varias Continuaciones de El cuento del Grial, ni novelas como Perlesvaus o Peredur, como tampoco las traducciones alemanas que introducen esos textos en otro ámbito. Al volver sobre los relatos los alemanes los amplían y reinterpretan, como hace Eschenbach, singularmente, con su Parzival.

El llamado Ciclo de Lanzarote, ya en prosa, responde a un nuevo espíritu. Se suele admitir que tras las cinco novelas, de distinto autor, pero anónimas todas, hay una intención común, e incluso un arquitecto único, que trata de concluir su recreación de todas las aventuras con una perspectiva cristiana, es decir, con una réplica que condena el espíritu mundano de la caballería. La novela en prosa tiene otro talante, está más distante de la épica y resulta de algún modo más adecuada a la seriedad del siglo xiii. El verso no era esencial al relato novelesco, la prosa resulta más moderna. Y proporciona así un medio narrativo fluido para el extenso río del Ciclo. Que va a dar a un horizonte crepuscular de ruina y catástrofe, una vez que la caballería se ha extenuado y perdido en la Búsqueda del Grial, y que Arturo deba enfrentarse, sin remedio, a la venganza del adulterio de Ginebra y Lanzarote y la traición del perverso Mordred.

Jinete a caballo. Tapiz de la iglesia de Baldishol. Siglo xiii.

He resumido y contado la intrincada progresión de estos relatos de aventura ocurridos en el mundo artúrico, ese mundo fascinante que tiene su centro en la corte de Camelot, en mi libro Historia del rey Arturo y de sus errantes y nobles caballeros. No voy ahora a resumir de nuevo tantos y tantos episodios. El lector español cuenta ahora con excelentes traducciones de todos o casi todos los textos significativos. No sólo las novelas de Chrétien, sino muchas otras, incluyendo tanto las Continuaciones del Perceval, como los textos del largo Lanzarote en prosa están bien traducidos al castellano actual. Y el atractivo de esos relatos es suficiente para que de nuevo haya de recomendarlos. También están en castellano algunos estudios importantes sobre la formación de esta literatura, como el decisivo libro de Erich Köhler bajo el nombre de La aventura caballeresca (Originalmente Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik, un título muy indicativo de su enfoque sociológico, es uno de los mejores ejemplos de la sociología de un género literario).

Después de mi libro Primeras novelas europeas (1974) han aparecido algunos trabajos muy interesantes de estudiosos españoles, como el de Victoria Cirlot, La novela artúrica (l987) y el de J.E. Ruiz-Doménec, La novela y el espíritu de la caballería (1993), de muchas y brillantes sugerencias sobre la evolución del género de la novela caballeresca. En fin, la bibliografía es muy extensa y sería prolijo detenernos ahora en ella. Quede apuntado esto para excusarme de no avanzar en el examen pormenorizado y detenido de esos textos novelescos.

Conviene apuntar algo muy notorio: ésta es una literatura de género, es decir, que ofrece ciertas pautas formales y de contenido para producir un tipo de relato que responde a sus premisas. La novela de caballerías es, desde sus comienzos al final, una narración que responde a un esquema repetido con variantes y sus personajes y temas –de los que podemos decir que forman una mitología– pertenecen a un repertorio bien definido también. Pero hay una evolución del héroe caballeresco sobre ese esquema y esas pautas. Tratemos de avanzar por ahí, en la búsqueda aventurera.

**El caballero errante como héroe y el esquema de la búsqueda como destino de la aventura**

De las cinco novelas que conservamos de Chrétien de Troyes (1135-1189), el primer novelista del medievo, las dos últimas e inacabadas responden a un esquema narrativo que se impondrá en casi toda la novela caballeresca posterior: el de la queste o búsqueda. (También otras novelas de aventuras y las policíacas presentan muchas veces ese eje narrativo). Que, por otro lado, es muy antiguo: está ya en cuentos maravillosos, como los «cuentos de aventura» –en la expresión acuñada por J. Marx para referirse a relatos celtas y bretones de trasfondo mítico y trasmisión oral– y en textos épicos ya clásicos, como el viaje de Jasón y los Argonautas en pos del vellocino de oro. En el repertorio irlandés lo encontramos en la saga de Culhwch y Olwen, incorporada en los Mabinogion como una narración artúrica. La estructura de la búsqueda es muy sencilla: el héroe, solo o con valientes compañeros, va lejos en búsqueda de un arriesgado botín: un espléndido tesoro, un mítico talismán, una princesa hija de un soberbio rey o guardada por un gigante, o varias cosas a la vez. En esa empresa se enfrenta a terribles obstáculos, expone su vida, y a la postre, tras dejar en evidencia su valor, obtiene el triunfo.

Del mito y el folktale a la novela la queste se va complicando. Sólo el héroe puede, ciertamente, merecer el triunfo, ya que la empresa es imposible para todos los demás. Sólo el elegido alcanzará el premio que le está desde siempre destinado. Sus prodigiosos camaradas son como «estrellas invitadas» en el reparto de papeles, para que el héroe destaque aún más. La novela cortés se esmera en su configuración, en lo que Chrétien llamaba la conjointure, multiplica episodios y añade peripecias, pero mantiene el arquetípico esquema. (Que perdura en novelas fantásticas modernas como en El señor de los anillos de Tolkien o en La historia interminable de M. Ende).

Define al protagonista de la novela cortés su silueta caballeresca. Es un caballero andante, un chevalier errant, que ha salido de la corte de Arturo y avanza, de incógnito muchas veces, por un paisaje misterioso, con rumbo impreciso, pero en pos de su objetivo final. Va ensimismado y presuroso, tanto que no puede detenerse si no es de noche y sólo para una noche en cada lugar, hasta llevar a cabo la empresa que le obsesiona. Suele cabalgar solo o acompañado por su fiel escudero. En su frenética carrera va despejando las aventuras que le salen al paso

ocasionalmente, ya sean lances violentos o tentaciones eróticas. Monstruos menores y princesas marginales quedan atrás, en la estela de su marcha. Envía a los vencidos a dar noticia de sus victorias ante la corte de Arturo. Despacha con pulcritud y pronto esos encuentros, que confirman al lector su condición de elegido, enfrascado en su peregrinaje heroico, ascético, solitario. Hay que seguirle para saber adónde va.

A diferencia de lo que acontece a los héroes épicos, que luchan por tierras muy concretas y contra enemigos persistentes, el caballero errante no tiene un territorio suyo, una patria pequeña que defender, ni reclama un feudo usurpado a los suyos, sino que se aventura por una geografía muy poco definida y arrostra enemigos inciertos de muy extraña catadura. Si el episodio típico de la gran épica es el asedio de una ciudad o la batalla fatídica donde la muerte aguarda al gran guerrero, aquí, en la novela, el héroe es un vagabundo que, en el mejor de los casos, limpia el mundo de felones y de feroces tiranos, libera doncellas oprimidas y viudas sin otro amparo, para alegría de las gentes de uno u otro lugar.

Con la queste, la búsqueda que es la empresa definitiva, sus andanzas erráticas adquieren un rumbo, dentro de ese utópico y fantasmal ámbito geográfico de los relatos artúricos. Con la queste, como reto definitivo, el destino del caballero adquiere una gravedad singular. Ahí está, en ese horizonte fabuloso, un blanco al que deben apuntar todas sus hazañas y viajes. Para Lanzarote el objetivo es liberar a la amada reina Ginebra del misterioso castillo de Meleagante, el raptor venido del Más Allá. Para Perceval es el volver a encontrar el Grial en el castillo perdido y poder formular allí sus mágicas preguntas. Más tarde esa queste, la del Grial, se sentirá como una gran empresa colectiva y serán muchos los caballeros de la Tabla Redonda que partan en su busca, con estrepitoso fracaso. Porque el éxito, como recuerdan múltiples relatos, está reservado al elegido.

Pero detengámonos un momento en esas dos figuras sacadas a la arena caballeresca por Chrétien de Troyes. Lanzarote (Lancelot) es el protagonista de El Caballero de la Carreta, Perceval el de El cuento del Grial, novela algo posterior. Ya comentamos la curiosa coincidencia de que el novelista no concluyó ninguno de estos romans. En el segundo caso porque la muerte le concluyó a él antes que él su novela. En el primer caso no sabemos qué pretexto encontró Chrétien para dejar su texto a medias, y suponemos que le resultaba difícil hallar una conclusión positiva a la relación adúltera de Lanzarote con Ginebra. En fin, esa novela la concluyó un tal Godefroi de Leigni, que dice

haber seguido los consejos de Chrétien.

Los mejores estudiosos de la obra total de este gran novelista, el primer novelista de la Europa medieval y moderna, han destacado que intentó armonizar en sus ficciones el servicio caballeresco al amor cortés con el espíritu heroico de la aventura. Así, R.R. Bezzola, E. Köhler, J. Frappier, y otros, han insistido en que, con sus relatos de final feliz, sirve a una ideología caballeresca con un firme optimismo y cierto humanismo, acompañado de una benévola ironía. Sobre los temas, un tanto tópicos, de la matiere de Bretaña impone una lúcida arquitectura y sabe resolver los problemas en un itinerario que desemboca en un final feliz, con matrimonio por amor y honor esplendente. La habilidad de Chrétien en la construcción de la trama, en la conjointure, va unida a una notoria finura psicológica y a un estilo fresco y flexible. Sobre los esquemas de cuentos de aventura, que albergan en su interior otros episodios menores, con héroes juveniles y esforzados, enmarcado el asunto en la atmósfera fantástica del reino artúrico y sus aledaños (que puede incluir hasta el imperio de Bizancio en el Cligès, por ejemplo), con unos breves toques de magia en la ocasión, construye Erec, Cligès, e Yvain. Todas esas novelas logran un final feliz, con su boda principesca y su triunfo heroico.

Al novelista le preocupó repetidamente el tema del Tristán, y es muy de lamentar que hayamos perdido el poema que compuso sobre esa leyenda. Y se encontró con un conflicto muy semejante en el caso de Lanzarote. ¿Cómo podría conjugar las dos opuestas lealtades que desgarran al vasallo de Arturo y amante de Ginebra? Tras haber salvado a la reina, el héroe disfruta de una noche de amor apasionado con ella, pero la devuelve luego a su esposo legítimo, el rey. El novelista, pesaroso, suponemos, abandona ahí, a otro menos escrupuloso, su relato. Prefiere no darle final.

Es evidente, sin embargo, que otros iban a proseguir la historia. Advirtamos que este continuar las tramas es muy propio de esta literatura caballeresca, donde se prodigan las continuaciones. Ni más ni menos de lo que podía pasar con los mitos antiguos, los personajes de los relatos de aventuras parecen estar a merced de quien quiera proseguir el relato. (Lo mismo pasará con los libros de caballerías, con los Amadises y Esplandianes, de numerosas partes, como antes con las Continuaciones del Perceval. Pero cuando Avellaneda quiera hacer lo mismo con Don Quijote suscitará la profunda indignación de Cervantes, que no estaba dispuesto a dejar a nadie a su héroe y decidió matarlo del todo en la segunda parte de su novela. ¡No faltaba más, pensó, sino que algún novelista de

poco seso tomara a su ingenioso hidalgo como uno de esos personajes disponibles para infinitas aventuras disparatadas!).

Novelistas posteriores, los del Ciclo de Lanzarote, no vacilarán en sacar de nuevo, para repetidas y múltiples aventuras, al gran héroe, «el mejor caballero del mundo», y nos contarán toda su historia, desde sus misteriosos orígenes, su enamoramiento de Ginebra, sus servicios a la gloria del rey Arturo, su gran amigo y señor, sus casuales y accidentados enredos amorosos y el final de su larga, profunda y fatídica pasión por la bella reina Ginebra, que, al cabo de los años, acabará por ser conocida de otros y será causa de la destrucción de la hermosa camaradería noble de Camelot. Esa pasión amorosa, vista con los ojos de un moralista cristiano, se trasforma en el gran pecado de ambos, un pecado de trágica trascendencia, por el que el paladín más destacado de la Tabla Redonda y la más refinada reina cortés arruinarán sus vidas, apasionada y fatalmente. Pero la sangrienta destrucción del reino de Arturo, ya en el crepúsculo de la vida de Lanzarote, cuando ya tantos nobles caballeros se han perdido en pos del Grial, pertenece a una etapa posterior del entramado novelesco, urdido por varios escritores de talento diverso. Volveremos sobre el tema al tratar de la espléndida trama trágica de La muerte del rey Arturo.

De momento recordemos tan sólo cómo aparece el héroe en El caballero de la carreta. Es, al pronto, un desconocido que va tras el raptor misterioso de la reina, que tras un audaz desafío se la ha llevado de la corte de Arturo. Durante casi media novela, unos tres mil quinientos versos, el caballero anónimo persigue en frenética carrera al raptor y la dama. Ni los turbulentos ríos ni las fatigosas celadas ni los maléficos enanos ni las tentadoras doncellas de casuales castillos consiguen demorar esa cabalgada. Tras el rastro sutil de su amada se precipita el caballero. Apenas come, apenas duerme, ensimismado, pensativo, alucinado con el recuerdo de su amada Ginebra. (Quizás Gwennyfar ha significado originalmente «fantasma blanco», nombre más propio de un hada fugaz que de la reina de vistosos ropajes). Por seguirla se sube a la infamante carreta (donde iban los condenados y por eso era afrentoso el vehículo), al divisarla está a punto de caer al vacío desde la ventana de un alto torreón, por ella cruza el lacerante Puente de la Espada, por ella se adentra en el País sin Retorno. La pasión le guarda de otras tentaciones eróticas y así pasa toda una noche acostado junto a una bellísima damisela –¡ah, esas tentadoras y taimadas doncellas de los castillos!– sin el menor deseo lascivo.

Este paradigmático paladín de la búsqueda sale tarde del anonimato. Su nombre

lo conocemos, al fin, promediada la novela, cuando la propia Ginebra lo proclama al verlo desde el mirador de la torre del castillo siniestro. Es en el verso 3660 cuando surge de labios de la amada cautiva. ¡Es Lanzarote del Lago! ¡Por fin, piensa el lector, ya sabemos quién es el misterioso caballero de la carreta y el temerario que cruzó el puente filoso sobre el feroz río!

Pero, ¿quién era Lanzarote antes de esta aventura? Para el lector de Chrétien, para los primeros oyentes de la novela, probablemente un héroe nuevo, sin abolengo claro. Pues no figura en las nóminas de los primeros héroes de la Tabla Redonda, donde sí están el fiel Gauvain, sobrino de Arturo y modelo aristocrático de notable pedigrí céltico, y el senescal Cai o Keu, que acompaña a Ginebra al cautiverio. El nombre de Lancelot (nuestro Lanzarote) no dice mucho –aunque suena bien para un campeador de buena lanza– y más tarde sabremos que fue el protegido de la Dama del Lago (de ahí su apellido), un hada lacustre y evanescente. No creo que tenga nada que ver con el viejo dios celta Lug, como algunos celtizantes han pretendido. Es una invención de Chrétien. Es, desde su comienzo, el paradigmático amante cortés de la bella Ginebra, la severa domina cortés a la que él ha prestado de todo corazón vasallaje.

Contra lo que presentan ciertos adaptadores modernos de la historia, bien en versiones novelescas o bien cinematográficas, Lanzarote es unos años más joven que Ginebra y debe hacer méritos para ganarse el favor de la encumbrada dama, como marca la norma del fino amor cortés. En las recreaciones modernas suele cambiarse la relación de edad de los protagonistas, según la moda actual, lo que perjudica el entendimiento correcto de la trama medieval. Desde su entrada en el ámbito fulgurante de la corte de Camelot, Lanzarote está prendado de la reina. Era un adolescente cuando quedó deslumbrado por ella y ambos son ancianos cuando su pasión queda descubierta y deben hacer frente al desastre final. (Pero eso se cuenta en La muerte del rey Arturo que viene después).

## El buscador del Grial

Dejemos de lado, por el momento, todo el trasfondo mitológico, histórico, simbólico de la saga del Grial. Centremos nuestra atención ahora en la novela de Chrétien y en su héroe como prototipo de un relato de búsqueda enormemente

sugestivo.

*El cuento del Grial es una novela de empeño singular, un relato de aventuras distinto, porque su protagonista es un héroe singular y distinto. En su primera parte nos relata la historia de una educación o una iniciación caballeresca. Pronto advertiremos que su protagonista intenta encontrar un ideal de vida que va más allá de las pautas del código cortés. Tal vez inconscientemente. Este joven galés, huérfano de padre, criado por su madre viuda en la ignorancia de la vida caballeresca, este rústico ingenuo y brusco, como un personaje de un cuento popular, sale de la yerma floresta de su niñez y se adentra en el mundo cortesano para cruzarlo en pos de su gran aventura: la búsqueda del Grial. Hay varios momentos decisivos en esa marcha aventurera: el encuentro con los caballeros en el bosque, que el joven toma por ángeles, su llegada a la corte de Arturo, donde el adolescente da muerte rápida y poco cortés al Caballero Bermejo –de quien hereda las armas tras asaetarle un venablo en un ojo–, el primer encuentro amoroso, etc. Pronto se ha refinado el novel caballero: cuando se queda en éxtasis ante las tres gotas de sangre en la nieve, que le recuerdan el rostro de la amada lejana, vemos cuán a fondo sabe sentir la nostalgia del amor, trazo esencial del fino amante. Cuando pasa por segunda vez por la corte del rey Arturo, donde no se detiene, es ya un auténtico caballero andante. Quizás en el programa de la novela estaría planeado un tercer encuentro con esa corte para celebrar su triunfo y ser acogido en ella. Pero la trama está inconclusa.*

Puede hablarse, creo, de una «novela de formación», a propósito de la trama en su primera parte. Es un paradigmático Bildungsroman de perfil claro: el joven. ingenuo e ignorante, llega a convertirse en un perfecto caballero –con la ayuda de un preceptor caballeresco, el buen Gornemanz– tras algunos lances curiosos. Pero lo que caracteriza a este joven es su inquietud, que le lleva más allá de la cortesía y el esplendor de la corte o el señorío feudal.

Conviene insistir en esa inquietud espiritual del héroe. No le impulsa a la gran aventura el amor –que ya ha encontrado en el breve encuentro con Blancaflor su objetivo, aunque tarde el joven en descubrir toda la hondura de sus sentimientos, como hará en la distancia posterior–. Un extraño encuentro decide su destino. Cuando penetra en el misterioso castillo, que le ha indicado el tullido Rey Pescador, asiste en asombrado silencio al prodigioso desfile que cruza el salón donde está invitado a la cena. Ante sus ojos maravillados pasan, llevados por un breve cortejo, el Grial –una honda bandeja cubierta– y la Lanza sangrienta y él no pregunta a qué sirve todo ello. Teme faltar a las reglas de la cortesía. He ahí

su culpa máxima. Pasa y repasa el cortejo misterioso en la nocturna sala. El joven se va a dormir sin desvelar la intriga y el misterio. Cuando a la mañana siguiente despierta, el castillo está vacio y, al salir de él, se desvanece como un espejismo. El país se ha quedado arruinado, la tierra está yerma. Y entonces se topa con una doncella triste que le pregunta por su nombre. Es a mediados de la novela cuando se nos revela el nombre propio del joven caballero. La escena es estupenda y vale la pena citarla (en la traducción de Martín de Riquer). Son los versos 3573 y sigs.:

«Y él, que no sabía su nombre, lo adivina y dice que se llama Perceval el Galés, y no sabe si dice verdad o no; pero decía la verdad y no lo sabía. Y cuando la doncella lo oyó, se puso de pie ante él y le dijo como encolerizada:

—Tu nombre ha cambiado, buen amigo.

—¿Cómo?

—Perceval el Desdichado, ¡ay! Perceval infortunado, ¡ cuán malaventurado eres ahora a causa de todo lo que no has preguntado! Porque hubieras reparado tanto, que el buen rey, que está tullido, habría recuperado el dominio de sus miembros y la posesión de su tierra, y a tí te habría llegado mucho bien.»

El héroe viene a descubrir su nombre en el momento decisivo de su carrera caballeresca, cuando ha fracasado en una hazaña en apariencia muy fácil. Tan sólo debía, por compasión, haber hecho las preguntas esperadas: «¿Para qué sirve el Grial? ¿Qué es la Lanza Sangrante?» Todas las novelas de Chrétien tienen hacia su mitad un momento de crisis heroica. Pero ésta es singularmente patética. Debe ahora replantearse su destino, desde esta posición de fracaso.

Cuando el héroe encuentra su nombre comienza a saber quién es. En este caso su enigmática interlocutora le corrige. Ya no es «el Galés», sino «el Desdichado». Antes fue ese muchacho galés ilusionado y precipitado por hacerse un caballero de relumbrón, apresurado en el amor y en la proeza, brusco y desastroso en sus nobles arrebatos, pero ahora el fracaso hará de Perceval un individuo de psicología más compleja que los otros caballeros, una persona atormentada por su destino personal, mucho más que por su papel como caballero. El problema

de la culpa y el de la personalidad van unidos. De pronto Perceval cae en la cuenta de que es culpable de la muerte de su madre, a la que dejó atrás sin una mirada de consuelo, y de las desdichas que con su silencio ante el Grial dejó sin remediar. Es la conciencia de ese fracaso, del que es culpable por atolondramiento y falta de compasión, lo que le lleva a preguntarse: ¿Quién soy? ¿Cuál es mi destino?

El joven Perceval, que se lanzó ansioso al mundo en pos de combates caballerescos y triunfos de armas, ha descubierto que ese empeño le ha llevado al desastre. Ahora advierte que, frente a los laureles del coraje bélico, hay otros valores, como la humanidad, la magnanimidad, la compasión. En esa derrota inesperada, cuando el castillo se ha desvanecido y queda la tierra yerma, Perceval se sabe desdichado. En la corte se le recibirá –y hay una cierta ironía en ese encuentro– como un triunfador, pero él se sabe fracasado. El episodio de su éxtasis ante las gotas de sangre en la nieve nos revela cómo ha progresado interiormente. Pero es su inquietud y su arrepentimiento lo que lo caracteriza mejor. La engalanada y festiva corte del rey Arturo no puede detenerle. En ese marco frívolo proclama Perceval, melancólico pero tenaz, que seguirá buscando el Grial hasta el fin.

Muchos otros caballeros están dispuestos a empeñarse también en esa aventura. El reto de la queste del Grial y de la santa Lanza resuena como una llamada a una superaventura que, como deportistas de prestigio, no pueden dejar de acatar los caballeros de la Tabla Redonda. En pos de la maravilla siempre están disponibles la mayoría. Ignoran que el Grial sólo lo encuentra quien lo busca puro de corazón. Y también que el castillo mágico sólo aparece cuando no se espera. Como la novela se interrumpe antes de concluir –dejando a Perceval y a Gauvain perdidos cada uno por su lado, como otros buscadores de menor valía, en el laberinto de sus aventuras– no sabemos cómo lograría el protagonista de la búsqueda concluirla. Pero intuimos que, de seguir Chrétien con vida y ganas de escribir, Perceval habría vuelto a la famosa sala y habría visto pasar de nuevo el cortejo misterioso del Grial y habría formulado las preguntas de rigor. Porque sólo a él le estaba reservada la solución final, merecidamente.

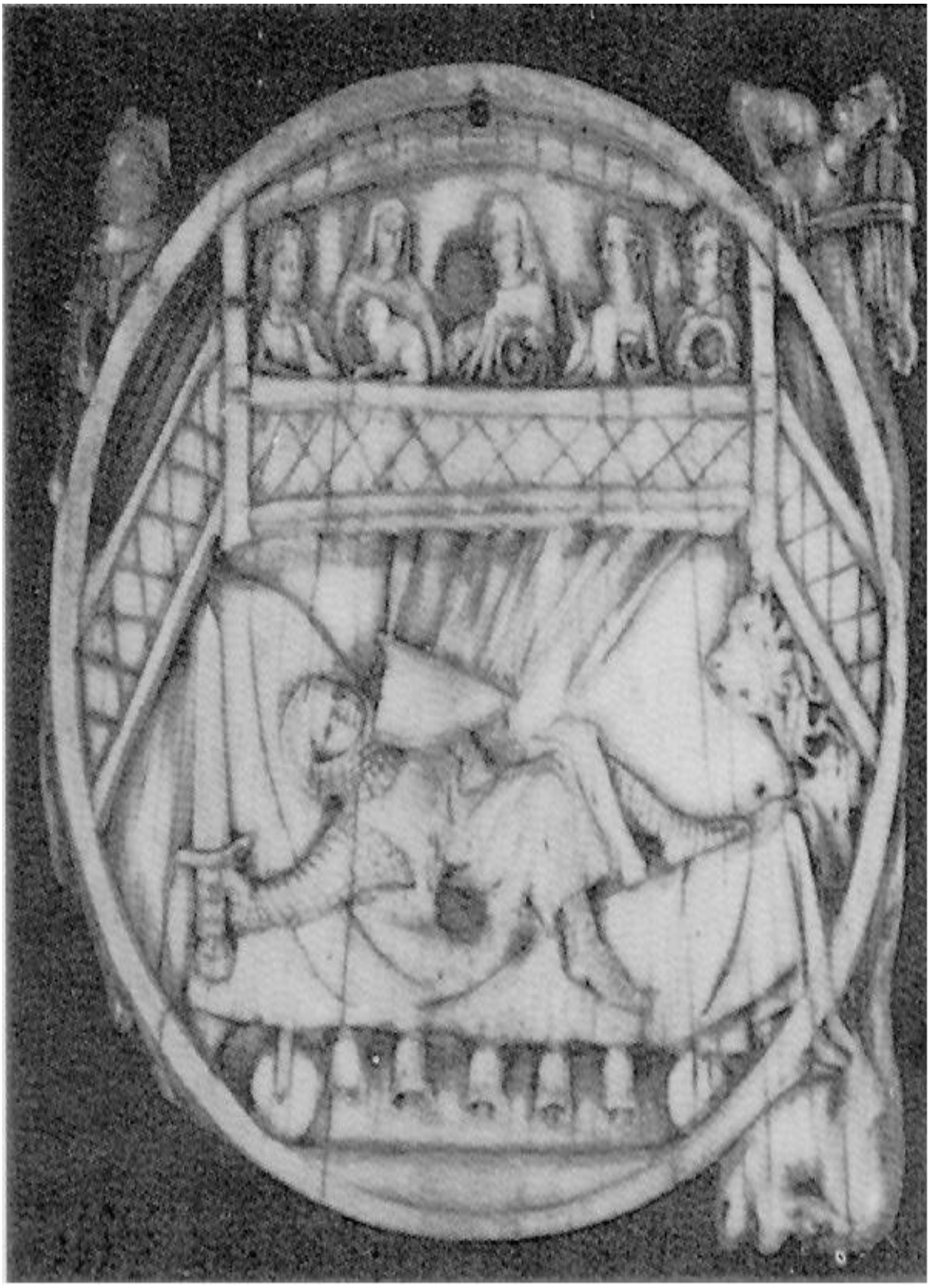
## Los buscadores paralelos

*El esforzado Gauvain*

Consideremos otro interesante elemento en estas novelas de búsqueda: la aparición de algunos otros buscadores, que flanquean al protagonista, yendo hacia el objetivo por sendas paralelas. Esos «buscadores paralelos» participan del impulso y avanzan en la misma búsqueda, pero sólo sirven para mostrar la superioridad del héroe principal, ya que o no llegan a su meta o lo hacen tarde. Son como reflejos del buscador en un prisma quebrado. Así son varios los que van en pos del Grial.

De todos esos segundones heroicos el más destacado es Gauvain. Es el leal sobrino del rey Arturo, el más cumplido cortesano, siempre dispuesto a respaldar la justicia y a mostrar la galantería del buen caballero. Ya en El caballero de la carreta actuaba como un «buscador paralelo», en contraste con Lanzarote. No quiso subir a tan infamante vehículo –por cuestión de su preciosa honorabilidad– y prefirió un puente menos fiero que el de la Espada. Iba a rescatar a la reina como un paladín oficial de la corte, no por un loco impulso de amor como Lanzarote. Tuvo que ser rescatado él mismo de las aguas del río turbulento. Pero su fracaso no mengua su valor y su buena intención. En El cuento del Grial las aventuras de Gauvain forman casi una novela propia (y algunos estudiosos han propuesto que se trataba de eso, de otro relato que se mezcló con el de Perceval).

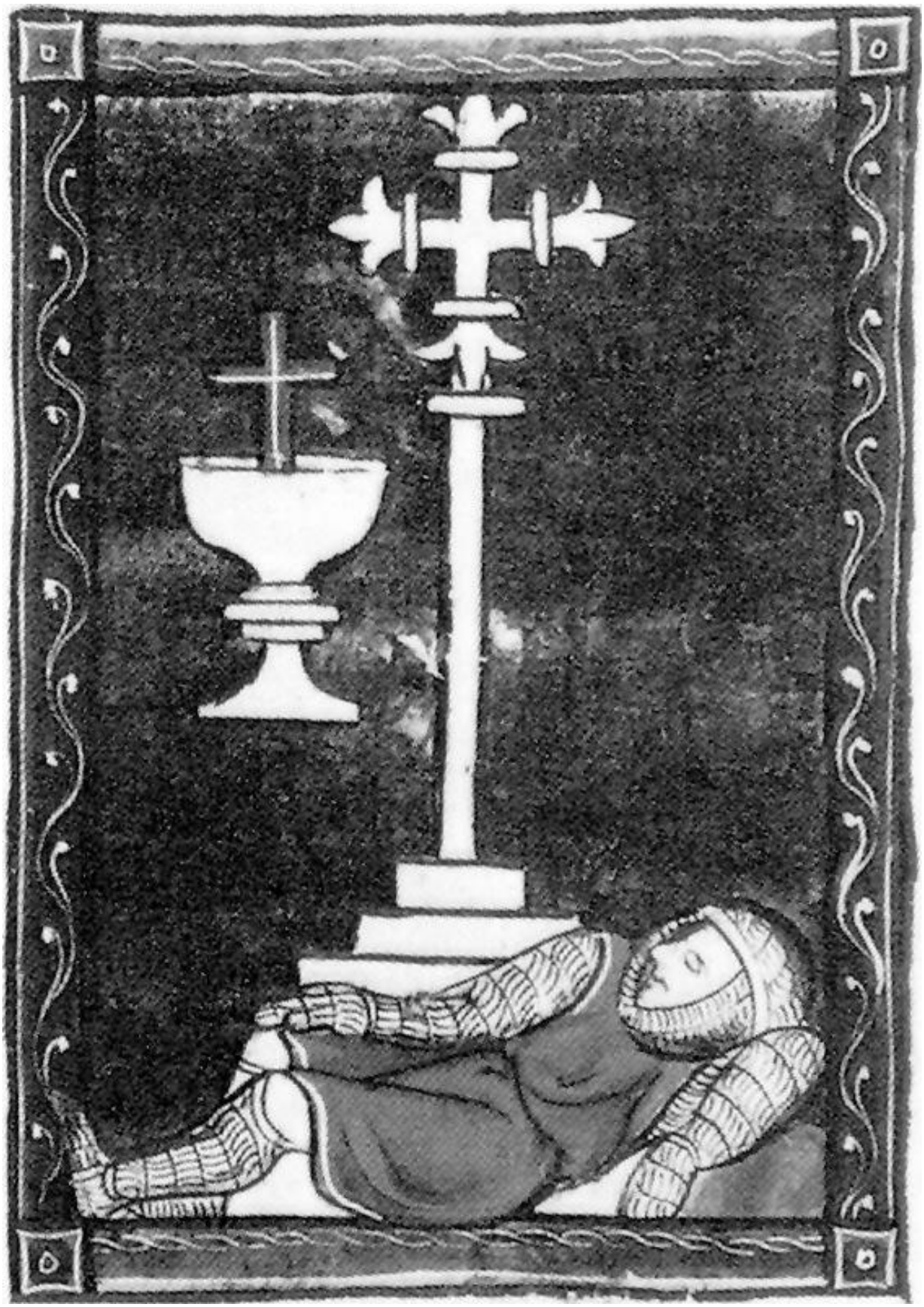
Tal vez a Gauvain (Gawain o Galván, según otras variantes del nombre) le estuviera reservado aquí el éxito de encontrar la Lanza Sangrante, pero es dudoso. Al lector le parece que Gauvain es demasiado frívolo y va demasiado seguro de sí mismo a la trampa. En este relato su itinerario le lleva al castillo de las Damas –un castillo curiosísimo que pueblan antiguas reinas y princesas de tiempo atrás y bellísimas doncellas en un ambiente mágico– y allí se queda. Pero quizás somos demasiado severos con Gauvain. Paule le Rider ha defendido en un buen libro, Le Chevalier dans le Conte du Graal, la gallardía del este héroe, gentil siempre y a veces engatusado por alguna taimada damisela, que solicita sus favores para enredarlo luego. Tal vez ya fue injusto J. Frappier cuando le califico de «turista de la queste». Mártir de la cortesía, Gauvain carece de la intensa fuerza interior que mueve a Lanzarote y a Perceval.



Gawain sobre el lecho mágico, bajo una lluvia de flechas y amenazado por un león. Tapa de marfil. Siglo xii.

Pero podíamos verlo como el tipo canónico, que sirve para medir el arrojo y la cortesía de los demás caballeros. Sólo los grandes héroes le sobrepasan. Es amable, audaz en la ocasión, perfecto en sus modales. No aprende mucho de sus fracasos, pero tampoco se desespera nunca. Perceval, sufriente, asombrado, inquieto, es un tipo muy distinto. Gauvain está a sus anchas en la corte, pero también en el feérico ambiente del castillo de las Damas, un paraíso para el amable y correcto Don Juan que puede ser. Contrasta también en eso con Lanzarote y, sobre todo, con Perceval, que sabe mucho menos de códigos corteses y ama a su manera, honda y más ingenua, a su Blancaflor lejana. Por eso Gauvain, al que los textos suelen llamar «monseñor» cortésmente, es siempre merecedor del segundo premio, pero permanece fiel a Arturo y a los ideales de la caballería de modo ejemplar.

Novelas posteriores, ya en prosa, como La Búsqueda del santo Grial, multiplican los buscadores paralelos. Sin duda, eso refleja el éxito de una fórmula narrativa que permitía multiplicar los lances de mucha acción y los personajes, entrelazando los episodios con una técnica novelesca muy característica de esa etapa del ciclo artúrico. En ese relato, ya muy distante del arte y el enfoque de Chrétien, tanto Gauvain, como Lanzarote y el mismo Perceval resultan usados como buscadores paralelos. El protagonista es ahí Galaad, el puro y casto paladín, a quien está reservado el premio de alcanzar el Santo Grial. Los demás héroes se quedan a cierta distancia e incluso hay una posible lista de vencedores, en la que no caben ni Lanzarote ni Gauvain. Tras Galaad están colocados Perceval y Boort, por méritos caballerescos y espirituales.



Lanzarote tiene en sueños la visión del Santo Grial. De un manuscrito del siglo xiii.

El truco del buscador paralelo es un sólido recurso, explotado también en otro género posterior, donde también abundan los relatos organizados sobre el esquema de la búsqueda: la novela policíaca. También ahí, junto al protagonista, el sagaz detective –Sherlock Holmes, Poirot, Miss Marple, Marlowe, etc.–, actúa el investigador paralelo, el policía o inspector oficial, que luego acaba perdido y llega siempre tarde. Como Gauvain, el delegado oficial ha de atenerse a las normas y sigue el camino menos duro, mientras que el auténtico detective, un dilettante que va por libre a la caza del asesino, es quien gracias a su personal riesgo e inteligencia encuentra la solución del enigma.

Con El cuento del Grial aparece un nuevo tipo de héroe, Perceval –que conoce otros nombres y algunas variantes, Perlesvaus, Peredur, Parsifal– y también un modelo de búsqueda que llega a complicarse mucho. Las Continuaciones de Perceval (que ahora el lector español puede leer cómodamente en la excelente traducción de Isabel de Riquer) son largos relatos novelescos, con varios héroes y distintas soluciones a la queste cada vez más complicada, que ocupan muchísimos más versos que la novela inacabada de Chrétien. Pero, a su vez, por la magia y la mística, que parece emanar del enigmático y santo objeto buscado, la Búsqueda se presta a una recreación desviada, una reinterpretación espiritual de los fines de la empresa caballeresca. Frente a una caballería terrestre aparece una caballería con fines trascendentes, al servicio de un ideal de pureza religiosa y divina, que deja en sombra todo el resplandor cortesano del reino de Arturo. Los caballeros salen de estampida tras ese señuelo mágico y se pierden tras él. Apunta el ocaso del mundo caballeresco y cortés.

## «La Búsqueda del Santo Grial» y el fracaso de los héroes

El Ciclo de Lanzarote integra como en una amplia Summa caballeresca las historias del Grial y las andanzas de los paladines de la Tabla Redonda. E

interpreta las aventuras con un sentido alegórico y moralista, que se acentúa sobre todo en el cuarto texto de la serie: La Queste du Saint Graal. Los dos primeros, la Historia del Grial y el Merlín cuentan los orígenes cristianos del santo plato o copón –del que sirvió Cristo en la Santa Cena– y cómo a través de una extraña peripecia vino a llegar al mundo medieval. En el Merlín se cuenta la historia de este famoso mago –que ya estaba en el texto de Geoffrey de Monmouth– y que desempeña un papel singular como profeta y consejero del rey Arturo (aunque en las novelas de Chrétien no aparece). Luego viene el larguísimo Lanzarote dedicado a las múltiples aventuras del mismo. Y todo el ciclo viene a concluir con dos textos estupendos, aunque por distintos motivos, que son La Queste du Graal (traducida a veces al castellano como la Demanda del santo Grial) y La muerte del rey Arturo. Una y otra novela representan bien el nuevo espíritu con el que se recuentan y componen, en esta Vulgata caudalosa y de tan enorme éxito, ya en el siglo xiii, las gestas caballerescas. Frente a la alegría de las narraciones de Chrétien domina aquí una cierta gravedad clerical, una melancólica bruma envuelve los relatos, que se complican con el entrelacement (o «lacería», como la de los adornos de las ventanas góticas) y las historias paralelas en un entramado peculiar. Hay, por otra parte, una taimada manipulación de los cuentos de aventura para adaptarlos a un plan trascendente, en el que la gesta caballeresca sirve a un plan divino, y la gloria mundana queda, a la postre, a la sombra de una empresa superior, religiosa, como es la del Grial.

Dejo esto sólo apuntado, ya que el asunto es complejo y requeriría un tratamiento muy extenso. Lo que ahora nos interesa es advertir cuán extraño experimento resulta una novela como la de La Búsqueda del Grial. Ya lo subrayó bien T. Todorov en un fulgurante ensayo: La Queste du Graal es una novela antinovelesca, un libro de caballerías que ataca la gloria mundana de la caballería. La ideología de su anónimo autor es patente, se corresponde bien con la doctrina avanzada de los cistercienses y está impregnada de simbolismo y explicaciones teológicas, en la línea de los preceptos de Bernardo de Claraval. Significa un paso adelante en la desviación religiosa definitiva del tema, según un molde hermenéutico clerical. Como Todorov analiza, es una tentativa de destruir el romanticismo novelesco y de trasformar toda la ficción en una complicada alegoría cifrada al servicio de un plan divino. La expedición de los héroes en busca del Grial va desvelando –según los oportunos comentarios de religiosos sabios, que se encuentran en cualquier momento en un recodo del camino o un oscuro rincón del bosque para aclararnos el sentido de las aventuras– ese designio secreto. Los héroes son actores de una trama que no entienden bien, pero los sacerdotes están ahí para aclarar a todos los hechos

desde su saber profético. La caballería queda así sometida a un plan divino, cuyo sentido religioso final sólo algún elegido alcanza a comprender. Las hazañas quedan así devaluadas. La pérdida de hondura humana de la novela se revela muy bien en un detalle central: ya no es Perceval, sino Galaad, un paladín más puro y riguroso, el protagonista de la Búsqueda.

Desde su entrada en escena Galaad está predestinado al triunfo en esa empresa espiritual más que terrenal. Sólo él puede ocupar el Asiento Peligroso en la Tabla Redonda. Cuando él llega el Grial hace su primera y milagrosa aparición sobre los nobles reunidos. Así se anuncia el Superhéroe, el invencible paladín blanco del Grial. Ya ahí se anuncia que es el Elegido, sólo le falta ponerse a realizar el plan divino. Su carrera de éxitos tiene mucho de avance ritual, puesto que todo está predestinado, como apunta Todorov. Despúes del triunfo, tras la comunión con el Grial, en un éxtasis místico, a Galaad le queda morir en plena gloria.

Y hace bien en morirse. ¿Qué más podía hacer tal héroe en este mundo contaminado y poco interesante? Desde el comienzo sabemos que cada personaje tiene asignado un papel y que Galaad es el auténtico salvador del Grial. Galaad es el puro, el hijo de Lanzarote, nacido en una confusa noche de amor de una frágil princesa y el gran caballero engañado (y condenado al fracaso por su pasión amorosa). Los monjes blancos lo han educado desde niño en la doctrina de la perfección y viene para cumplir su misión. Galaad no es muy interesante desde el punto de vista novelesco. Es la fragilidad y la posibilidad del fracaso lo que da más interés a los personajes de las novelas y, en efecto, aquí los fracasados valen en ese aspecto mucho más.

El más desdichado en sus anhelos por acercarse al Grial es Lanzarote, al que su condición de pecador impide una y otra vez acceder a la santa reliquia. El amante adúltero de la reina Ginebra no puede redimirse de su pasión y sus empeños son vanos. Más adelantados en virtudes religiosas Perceval y Boort vienen a la zaga de Galaad. La bonhomía de Boort y la ingenuidad magnánima de Perceval los hacen acreedores del segundo premio. No son perfectos como Galaad, pero sí más humanos. Justamente son sus duros fracasos los que caracterizan aquí a Lanzarote (que en la novela anterior, Lanzarote del Lago, se había mostrado un peleador imbatible). Todorov dice que en La Queste Lanzarote parece preludiar a D. Quijote, caballero de la Triste Figura.

Esta disposición del héroe al fracaso, su estar predestinado a no conseguir su objetivo, esa sensación de marcado para la trampa, es lo que hace de Lanzarote

aquí un héroe novelesco moderno, en el sentido de un «héroe problemático», como decía G. Lukács del protagonista de toda novela moderna. Al menos nosotros podemos verlo así. Se encuentra en una aporía vital: no puede renunciar a su pasión amorosa –por lealtad hacia la amada y hacia sí mismo–, pero, consciente de su tara pecaminosa, no ceja en perseguir la santidad imposible, que tal, en definitva, es el rastro del Grial.

El anónimo autor de La Búsqueda no se interesa por el desarrollo psicológico de los personajes. Por eso apenas repara en la intensa inquietud de Perceval. Tras su primer fracaso, Perceval retoma el reto y sigue, con tesón y honda amargura, buscando el Grial. Arrepentido de su anterior premura, va con su desconsuelo y su desesperación, a merecer el segundo encuentro. En tal sentido quien mejor ha reinterpretado la figura dramática del Perceval de Chrétien es Wolfram von Eschenbach, en su Parzival (1215). En su queja dolorida y rebelde, en su soledad y su angustia, en su atormentada fidelidad, Parzival es el héroe que merece ser coronado rey del castillo del Grial, en esa novela intrincada y un tanto peregrina de este poeta alemán de enigmáticos designios.

Templo del Santo Grial, con Lanzarote y Amfortas enfermo. Miniatura de un manuscrito. Siglo xiv.

Para la construcción de la novela importa poco la forma original del Grial y sus orígenes exactos. ¿Qué más da, desde esta perspectiva, que sea un plato ancho y algo hondo, de servir pescado, o un copón, un cáliz o una piedra celeste? (En el relato galés de Peredur es una bandeja que lleva una cabeza cortada que reclama venganza). Importa más su halo mistérico, su magia, que aquí está ya definitivamente cristianizada. (Por otra parte, toda esta leyenda debió suscitar pronto ciertos recelos por parte de las autoridades eclesiásticas, temerosas de vagas desviaciones hacia la heterodoxia y de la aparición de leyendas difíciles de controlar. Con razón los autores de la novelas del Ciclo prefirieron guardar el anonimato. Y, por otro lado, conviene recordar que esta es la época del fervor por las reliquias santas, traídas de Tierra Santa y el siglo de las Cruzadas, de tan desastrosos finales. En el Parzival de Eschenbach los guerreros que custodian el mágico castillo son una especie de orden inspirada en la de los caballeros del Temple).

**«La muerte del rey Arturo»**

Más de una vez he escrito sobre esta novela de extraño rigor que cierra el Ciclo del Lanzarote en prosa y que se afirma como el trágico final de las aventuras caballerescas de los héroes artúricos. La autoría de la misma se atribuye, al comienzo y al final, a Gautier Map, nombre falso para el redactor de esta quinta y última pieza, que en sus últimas líneas dice que calla para siempre «pues ha relatado todo según ocurrió y acaba así su libro, de manera que después de esto no se podrá contar nada más sin mentir.» Para que no haya tentaciones al respecto aquí se nos cuenta cómo acabaron todos los personajes notables de la saga artúrica, muertos unos y desaparecido el rey tras la última fatídica batalla.

«Ninguna otra novela en prosa de la Edad Media ofrece una textura tan compactamente urdida como La muerte de Arturo. En la primera parte el uso del

entrelacement está combinado con una firme y precisa cronología. Más tarde la acción se simplifica y avanza sin interrupción hacia la inevitable catástrofe. Si la composición del Lanzarote propio es ampliamente narrativa, la de La Búsqueda simbólica y didáctica, la de La muerte de Arturo es dramática.» Como señala el mejor estudioso de la obra, J. Frappier, la acción toma aquí una densidad dramática, que apunta desde muy pronto al catastrófico final. La novela tiene ese ritmo tenso propio, que la distancia de las anteriores.

Comienza el relato con cierto tono melancólico. La corte de Arturo ya no es la brillante y festiva de antaño. Muchos nobles partieron en pos del Grial y no han vuelto. Los protagonistas han envejecido. Cuando se enfrentan a la última contienda, Arturo tiene noventa años, Gauvain setenta, Lanzarote cincuenta y la reina Ginebra, aún hermosa, algunos más. Es ya una hora crepuscular para la caballería. Así como en la mitología germánica hay un ocaso de los dioses, aquí se cuenta el ocaso trágico de los caballeros.

Recordemos algunos de los trazos básicos de la narración:

Vuelve Boort a la corte y relata allí el fin de la búsqueda del Grial, cómo en el país de Sarras han muerto Galaad y Perceval, con santo éxito, y cómo el Grial ha desaparecido para siempre. Mientras tanto Lanzarote va errante, haciendo penitencia por otras tierras. Y aquí se cuenta otra de sus aventuras tristes. Fue atendido de sus heridas en el castillo de Escalot por la bella doncella del lugar, que se enamoró perdidamente de él. La reina Ginebra siente avivarse sus celos al pensar que su amante puede haberle sido infiel. Pero entonces llega a Camelot un barco misterioso, donde se encuentra el cadáver de la doncella con una carta que dice que ha muerto desesperada por el rechazo de su amor.

El rey Arturo, al visitar el castillo de Morgana, su hermana maga, descubre pintada en las paredes la historia de los amores de Ginebra y Lanzarote, que éste había pintado en su cautiverio. Luego Lanzarote y Ginebra son sorprendidos por Agravain en un momento comprometido. Lanzarote salva a la reina de la hoguera, a la que la llevaban como culpable de adulterio, y se la lleva a su castillo de la «Guardia Alegre». En la refriega mata a Gaheriet, hermano de Gauvain, con lo que se atrae el mortal odio de éste.

Arturo asedia el castillo, pero la intercesión del Papa le obliga a aceptar de nuevo a Ginebra como su esposa legítima. Lanzarote pasa a Francia con sus huestes y le sigue Arturo con otro ejército. Hay una tremenda batalla y cae

malherido Gauvain en un duelo con Lanzarote. Se logra una tregua.

Arturo se entera del avance de los romanos y los derrota en la Galia en un gran combate. Pero apenas ha vencido, el rey se entera de que Mordred –su sobrino en otros textos y aquí su hijo incestuoso– se ha proclamado rey, en Inglaterra, y ha tomado para sí a la reina Ginebra. Traspone de regreso el Canal de la Mancha y en Dover muere Gauvain, que antes de expirar ruega su perdón a Lanzarote.

Viene entonces la gran batalla final entre los dos ejércitos, el del usurpador y el del rey, en la llanura de Salisbury. Todo el campo queda cubierto de cadáveres. El propio Arturo pelea con Mordred y lo mata, pero queda malherido en la cabeza. Moribundo llega a la orilla del mar y ordena allí a su fiel Guiflet, el único superviviente de los caballeros de la Tabla Redonda que queda a su lado, que arroje su espada Excalibur a un lago vecino.

Por tres veces le da su mandato hasta que Guiflet obedece y se decide a arrojarla. Surge rauda del agua una mano misteriosa que la recoge en lo alto y, tras blandir el acero en el aire, se hunde con ella. Poco después, a la orilla donde yace moribundo el rey, arriba una barca, guiada por la misteriosa Morgana y sus compañeras hadas, que recoge el cuerpo de Arturo y se lo lleva. (Es de suponer que al fabuloso Avalon, de acuerdo con la creencia galesa acerca del rey que fue una vez y volverá otra.)

La espada de Mordred hiere mortalmente al rey Arturo. Miniatura de un manuscrito. Siglo xiv.

Días después Guiflet descubre la tumba de Arturo en la Capilla Negra. Ginebra, dolorida y arrepentida, se retira para siempre a un convento. Lanzarote con los suyos acaba de vengar la muerte de su rey en los descendientes de Mordred y luego se retira a hacer penitencia a una ermita. A su muerte bajan unos ángeles a llevarse al cielo su alma, mientras que el cadáver es enterrado en su castillo de la Guardia Alegre, junto al de su gran amigo Galehaut.

No es momento de analizar los elementos que entran en esta trama. Alguno de ellos, como esa batalla final y el misterioso final del rey Arturo, ya estaba en la Historia de los reyes de Britania de Geoffrey de Monmouth. Pero me interesa destacar el intenso dramatismo y el tono patético que nuestro novelista ha logrado. De nuevo citaré una hermosa y justa apreciación de J. Frappier: «Sin saberlo, el autor de La muerte de Arturo recobra el clima de la tragedia griega: sus héroes en el siglo no pueden escapar al engranaje del destino.» El rey tuvo un sueño profético: se vio llevado por la Rueda de la Fortuna. Antes le encumbró, ahora va a hundirle. Podemos recordar el sino trágico de Tristán e Isolda. Pero ahora la pasión lleva a la catástrofe todo un reino, fatalmente.

Me gusta releer esa descripción de la última batalla. Ahí lanzan los caballeros sus mortíferas cargas y se destrozan las filas de los infantes. Con resonancias épicas se nos cuenta cómo de un tajo uno hace volar la cabeza de otro y el de más allá se desploma, atravesado por una fuerte lanza. Hay montones de muertos. Como en la Ilíada y en la Bhagavadgita sentimos conmiseración por los héroes, que se alancean y acuchillan en el bélico fragor, cumpliendo su papel de guerreros. El relato progresa hasta la catástrofe sangrienta y la hecatombe de los ejércitos culmina en el duelo mortal entre Arturo y Mordred, su bastardo traidor. Cuando el rey pasea entre los cadáveres de su mejores hombres, contempla cómo han acabado en ruina y sangre los bellos ideales de su reinado. Toma el viejo rey entre sus manos los cuerpos yacientes de sus sobrinos y les besa sollozando los ojos («les besa los ojos y la boca, que estaba muy fría»). Trágico rey traicionado también por el Destino.

La última batalla ya estaba en la prosa latina de Geoffrey de Monmouth (un siglo antes) y volverá en la excelente prosa inglesa de Thomas Malory (ya en pleno siglo xv), pero entre ambos está situado este texto impresionante: «En el llano de Salesbieres comenzó la batalla, por la que el reino de Logres fue a la destrucción, a la vez que muchos otros, porque después no hubo tantos nobles caballeros como había habido antes; tras su muerte, las tierras quedaron desoladas y yermas, sin buenos señores, pues todos murieron con gran dolor y aflicción.»

Podríamos recordar algunas gestas históricas, como la gran derrota de la caballería francesa en Azincourt, o algunas terribles matanzas de caballeros cruzados en las emboscadas de Palestina, para encontrar ejemplos históricos de tan tormentosa resonancia, pero no hace falta. Los orígenes de esta hecatombe parecen remontar a una batalla sucintamente registrada en uno de los primeros textos galeses que mencionan al rey Arturo, la crónica de los Annales Cambriae de mediados del siglo x, mediante una entrada escueta referida al año 537, que tan sólo dice: «Gueith Camlann, in qua Arthur et Medraut corruerunt, et mortalitas in Brittania et in Hibernia fuit». Pudo ser, pues, en su origen, una feroz refriega en Britania a mediados del siglo vi. Luego se volvió una fabulosa batalla mítica y en nuestro texto significa el final trágico del universo cortés y caballeresco de Camelot. Tenía que acabar así, fatalmente, y tal vez ese rojo y sangriento ocaso hace que el espejismo del mundo soñado aparezca más hermoso.

# III. Consideraciones finales

Hemos evocado una espléndida época, la del siglo xii, donde renace la lírica y la novela –junto a la épica, de la que no hemos tratado aquí–, dos géneros literarios que ahora surgen en lengua vulgar, y ya no en latín, y que se construyen con un nuevo impulso creador y una renovada libertad poética para un público que no es el eclesiástico, sino el de la sociedad cortés y caballeresca. Dejemos los detalles técnicos a un lado, así como los trazos históricos y sociológicos que han hecho posible este fenómeno cultural, para fijarnos ahora en lo que esta aurora del primer romanticismo europeo representa. Tanto la poesía como la novela –primero en verso y luego en prosa– exalta un nuevo repertorio de ideas y sentimientos que se presenta enormemente sugerente, coloreado, festivo, y renovador frente a la cultura del temprano medievo, en que la Iglesia ejerció el monopolio de la escritura y el pensamiento. A partir de un renacimiento cultural que supo y osó recobrar muchos impulsos y ecos del mundo poético de los antiguos con un nuevo y fresco vigor, en una atmósfera cortés que significa un ambiente de lujo y refinamiento muy considerable respecto de épocas anteriores, se hizo posible ese redescubrimiento de la sensibilidad mundana que exalta los valores del individuo en relación con el amor y la aventura mediante la fantasía y la poesía. Los escritores de este período, los trovadores primero y los novelistas después, supieron abrir un camino a toda la literatura europea posterior y crear una tradición «romántica» con unos moldes poéticos y unos ideales que persistirán en diversas formas y suscitarán largos ecos. No fue, como hemos dicho, una ruptura con el pasado clásico, sino una cierta recuperación de temas que venían de él –de los poetas latinos y de los mitos griegos, de la antigua Troya y del fabuloso Alejandro–, en las lenguas romances y germánicas. Tanto el amor cortés como el anhelo de aventuras caballerescas responden a las ansias de esa época y de una cierta clase social noble y refinada. «Juego sutil», en efecto, y «fantasías caballerescas», que se dibujan sobre una realidad histórica mucho más dura, sórdida, y brutal. Las mujeres estaban mucho peor tratadas en la realidad medieval que las bellas y gentiles damas y damiselas seductoras en la novela, incluso las de alta cuna, mientras que los villanos y villanas no están admitidos en este juego. Los aventureros de noble familia, esos jóvenes segundones obligados a peregrinar y a buscar su fortuna por los caminos, eran mucho peores que los paladines de las novelas, desde luego.

El contraste con la realidad histórica no debe olvidarse, pues es un motivo más para apreciar esta fantasía poética. La literatura cortés embellece la vida y exalta los afanes más nobles, y ese idealismo es uno de sus motivos de gloria. Luego todo se va convirtiendo en tópico, se exagera y se acartona. Los libros de caballería que descienden de los romans courtois se van haciendo enrevesados y tópicos, pero todavía en el siglo xvi servirán de lectura a muchos hidalgos ávidos de fantasías y contribuirán, de algún modo, a ofrecer una imagen de un mundo mejor, aunque irreal y fabulosa.

Con estas páginas hemos querido recordar algunos rasgos de ese renacer de la cultura europea laica y cortés, mediante un repaso de las imágenes y figuras esenciales de esta literatura, de ese mundo poético que marca el comienzo de la lírica y la novela para toda la Europa del Medievo, para todo el Occidente que ha resurgido con un nuevo ardor histórico y lenguas jóvenes, romances y germánicas, tras unos siglos oscuros.

# Bibliografía


Carlos Alvar, Poesía de Trovadores, Trouvères u Minnesinger, ed. bilingüe, Madrid, Alianza l98l.

—, El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica, Madrid, Alianza, l99l.

Erich Auerbach, Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la edad media, Barcelona, Seix, 1966.

Pierre Yves Badel, Introduction à la vie littéraire du Moyen Age, París, Bordas, l969.

Reto R. Bezzola, Les origines et la formation de la littérature courtoise (500-1200), 5 vols., París, Champion, 1966-68.

—, Le sens de l ’aventure et de l’amour (Chrétien de Troyes), París, Champion, l968.

Karl Otto Brogsitter, Artusepik, Stuttgart, Metzler, l965.

Christopher Brooke, The Twelfth Century Renaissance, Londres, Thames-Hudson, 1969.

Joachim Bumke, Wolfram von Eschenbach, Stuttgart, Metzler, l964.

Miguel Cereceda, El origen de la mujer sujeto, Madrid, Tecnos, l996.

Victoria Cirlot, La novela artúrica, Barcelona, Montesinos, 1987.

Myrrha Lot-Borodine, De l’amour profane à l’amour sacré, París, Nizet, 1961.

Marie-Luce Chenerie, Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des xiii et xiii siècles, París, l986.

Georges Duby, Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo (trad. esp.,

Barcelona, Argot, l980).

—, El caballero, la mujer, y el cura (trad. esp., Madrid, Taurus, 1982).

—, El amor en la edad media y otros ensayos (trad. esp., Madrid, Alianza, l990).

Jean Frappier, Chrétien de Troyes, París, Hatier, 1971.

—, Etudes sur Yvain, París, SEDES, l969.

—, Chrétien de Troyes et le mythe du Graal, París, SEDES, l979.

Carlos García Gual, Primeras novelas europeas, Madrid, Istmo (l974), 2.ª ed., l988.

—, Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda, Madrid, Alianza, l983.

—, Lecturas y fantasías medievales, Madrid, Mondadori, l990.

Erich Koehler, Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik, Tubinga, 1956 (trad.esp. La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés. Barcelona, Sirmio, 1991).

—, Trobadorlyrik und höfischer Roman, Berlín, Rutten-Loening, l962.

Jacques Le Goff, Los intelectuales de la Edad Media (l957) (trad. esp., Buenos Aires, Eudeba, l971).

Paule Le Rider, Le chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes, París, SEDES, 1978.

C. S. Lewis, The Allegory of Love, Oxford University Press, 1936. (Hay trad. esp.)

Roger. S. Loomis (ed.), Arthurian Literature in the Middle Ages, Oxford, Clarendon Press, 1959.

Jean Markale, Le roi Arthur et la société celtique, París, Payot, 1976.

Felipe Mellizo, Arturo rey, Madrid, Novelas y cuentos, l976.

René Nelli, L’érotique des troubadours, 2 vols., París, 10/18, 1974.

D. D. R. Owen (ed.), Arthurian Romance. Seven Essays, Edimburgo, Scottish Academic Press, l973.

Martín de Riquer, Los trovadores. Historia literaria y textos, 3 vols., Barcelona, Planeta, 1975.

—, Vidas y retratos de trovadores, Barcelona, Círculo de lectores, l995.

Denis de Rougemont, El amor y el Occidente (trad. esp., Barcelona, Kairós, l978).

José Enrique Ruiz Doménec, La novela y el espíritu de la caballería, Madrid, Mondadori, 1993.

—, La mujer que mira, Barcelona, Sirmio, 1994.

R. W. Southern, The Making of Middle Ages, Londres, Hutchinson, 1967.

John Stevens, Medieval Romance, Londres, Hutchinson, l973.

Eugne Vinaver, The Rise of Romance, Oxford, Clarendon Press, l971.

Kurt Wais (ed.), Der Arthurische Roman, Darmstadt, Wissenchaftliche Buchgesellschaft, 1970.

**Nota sobre las traducciones de textos: Contamos con excelentes versiones de los textos citados y, en general, de las novelas artúricas, pero sería largo dar una lista completa de todos ellos. Puede verse en mi prólogo a la segunda edición de Primeras novelas europeas una lista comentada de las más importantes. En la serie de «Lecturas medievales» de la Editorial Siruela se han editado muchos y muy importantes textos, en excelentes versiones, como la Historia de los reyes de Bretaña de Geoffrey de Monmouth, traducida e introducida por Luis Alberto de Cuenca, que también ha dado una espléndida versión de los Lais de María de Francia, así como el Cuento del Grial de Chrétien seguido de sus Continuaciones por Martín e Isabel de Riquer, y todos los textos fundamentales de la leyenda de Tristán e Iseo, en una reciente y finísima traducción de la misma Isabel de Riquer. En Alianza Editorial están editadas claras versiones de todas las novelas de Chrétien y casi todo el Ciclo de Lanzarote en prosa, por Carlos Alvar y otros buenos conocedores de esos textos. Además hay varias versiones de algunos de ellos que el lector español puede hallar fácilmente y en ediciones muy cuidadas y asequibles, lo cual parece testimoniar el aprecio actual, es decir, en los últimos años, por toda esta literatura fantástica y novelesca.**

# HISTORIA DEL PENSAMIENTO Y LA CULTURA

**VER TÍTULOS EN LA WEB**